głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY SZTUCE PLASTYCZNEJ

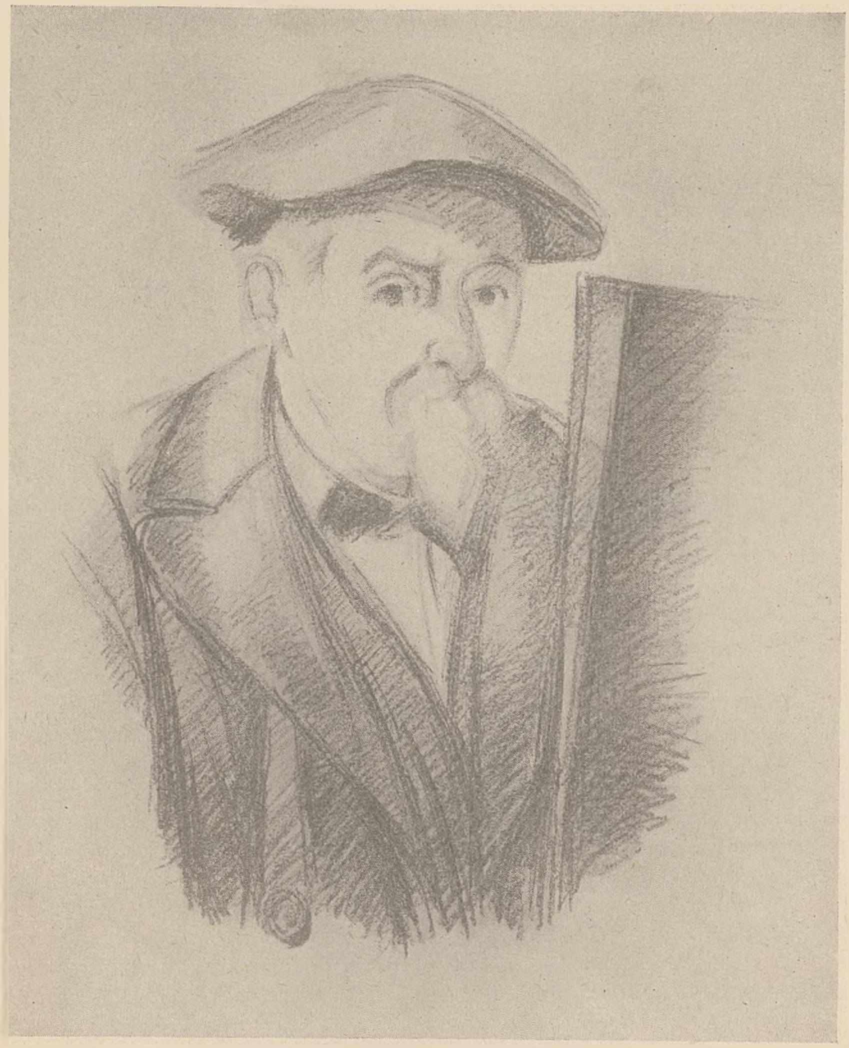
WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO
POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE
ROCZNIK IV LUTY 1937 NUMER

VII-XII

NUMER 7–12 ROCZNIK IV (PÓŁROCZE DRUGIE) KRAKÓW LUTY 1937

głos plastyków

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY POŚWIĘCONY SZTUCE PLASTYCZNEJ



PAUL CÉZANNE *PORTRET WŁASNY (Rysunek)*

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W KRAKOWIE

GŁOS PLASTYKÓW

ROCZNIK IV — LUTY 1937 NR VII–XII FÉVRIER 1937 — QUATRIÈME ANNÉE

TREŚĆ NUMERU:

SOMMAIRE:

Adres Redakcji i Administracji: Kraków, „Dom Plastyków", ul. Łobzowska 3, tel. nr 117-08, konto czekowe nr 415.328
Prenumerata roczna (12 nrów) wraz z przes. poczt. 7 zł
Prenumerata roczna za granicą 40 franków francuskich.
Przesyłka poza ryczałtem wynosi za numer pojedynczy 25 gr., za numer zbiorowy 50 gr.
Ogłoszenia: 1 milimetr na szerokość szpalty 60 groszy

Głos Plastyków — Revue Artistique, rédigée et editée par l'Association Professionelle des Artistes Polonais

Redaction et Administration: Cracovie, ul. Łobzowska 3 Pologne

Prix d'abonnements: un an (12 numéros) 40 fr. fr.

OD REDAKCJI

Po roku przerwy możemy nareszcie dać naszym Prenumeratorom i Czytelnikom do rąk nowy numer „Głosu Plastyków". Nietylko trudności finansowe odwlekały z dnia na dzień możność oddania zebranego materiału do druku. Nietylko one... Opóźniła wydawniczą pracę przede wszystkim śmierć nieodżałowanej pamięci

Kazimierza Mitery,

w codziennym języku Redaktora „Głosu Plastyków", ale w mowie sztuki wielkiego orędownika propagandy Piękna. Kazimierz Mitera był sercem i wolą twórczą naszego pisma, jego duchem opiekuńczym; do ostatnich chwil życia troszczył się o ukochany „Głos". On zbierał i przygotowywał materiały w obecnym numerze zamieszczone, On w testamencie przekazał nam Jego wydanie. Skład numeru całkowicie odpowiada Jego koncepcji. Jemu więc ten numer, nie „poświęcamy w hołdzie i czci", jakby to może patos klepsydrowy określił, ale jako Jego duchową własność z tego świata w tamten podajemy...

Ale Kazimierz Mitera nie był jedyną tegoroczną naszą stratą na pozycjach sztuki. Na niewiele dni przed Nim odszedł od nas w pełni sił twórczych i zapału do pracy

Zygmunt Waliszewski,

artysta, do którego imienia dodawane przymiotniki w rodzaju „prawdziwy", „szczery", byłyby tylko banałem. W maju roku bieżącego będzie otwarta Zbiorowa Wystawa Jego dzieł w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie. O Nim mówić będziemy w majowym numerze „Głosu Plastyków".

Prosimy Prenumeratorów naszego pisma, aby nieregularność z jaką się „Głos Plastyków" naprzekór naszym wysiłkom ukazuje, nie budziła w nich wątpliwości, czy wszystkie należne im zeszyty otrzymają. Możemy Ich zapewnić, że tak będzie.

Sądzimy, że zbyteczny jest apel o zjednywanie nam sympatii sfer kulturalnych. Kto kocha sztukę, kogo ona szczerze interesuje, ten włączy w swoją bibliotekę „Głos Plastyków". Prosimy naszych Przyjaciół, aby tym, którzy o nas jeszcze nie wiedzą, mówili, że jesteśmy i że będziemy.

REDAKCJA



PAUL CÉZANNE *IDYLLA (1870)*
(Zbiory: Pellerin)

ZYGMUNT RADNICKI

TWÓRCZOŚĆ CÉZANNE'A W ŚWIETLE DOBY WSPÓŁCZESNEJ

Na tle rozmaitych kierunków malarstwa dzisiejszego, zmiennych i chwiejnych w poszukiwaniu nowej formy, nowego malarskiego wyrazu, twórczość Pawła Cézanne'a występuje w całej swej wyrazistości, ciągle aktualna i zapładniająca, wielka w swej idei, zdumiewająca w metodzie realizacji.

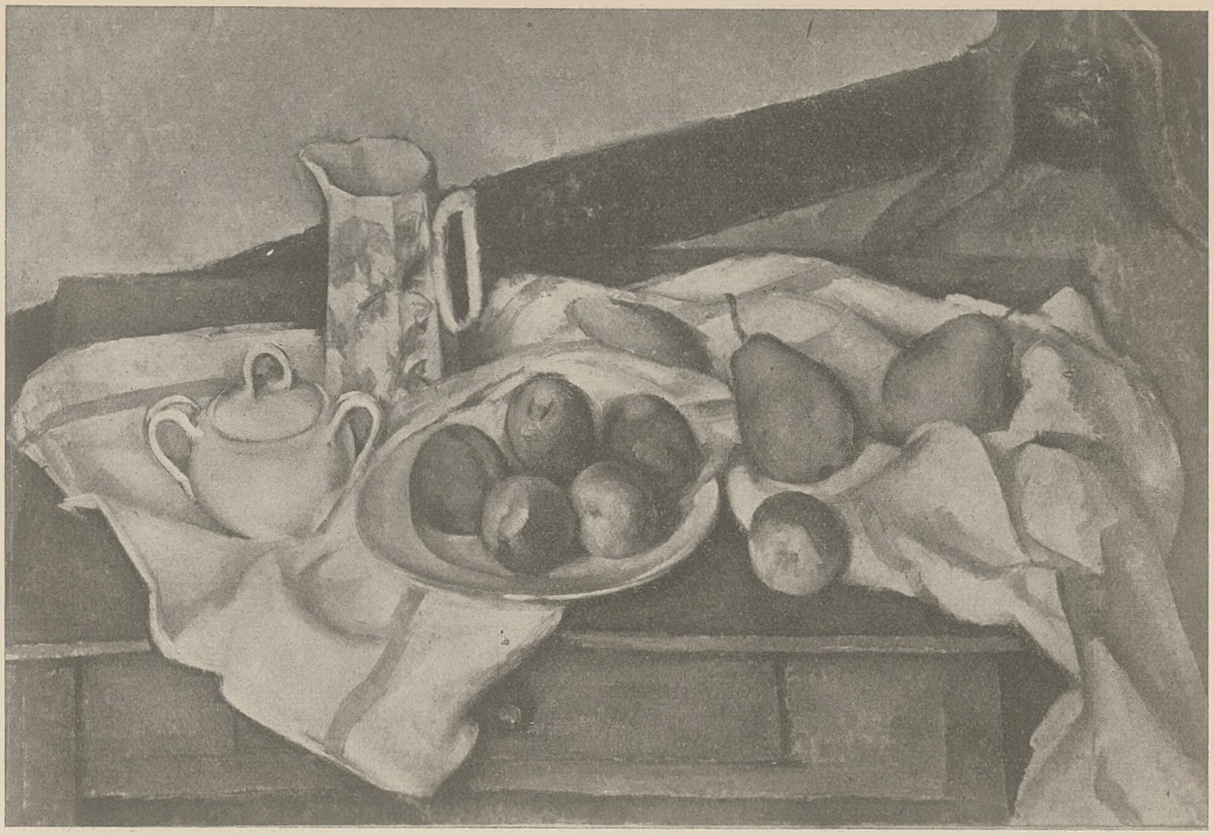
Patrząc dzisiaj z dalszej już perspektywy na dzieło tego wielkiego człowieka, poprzez nowe prądy, wyrosłe na trzonie jego koncepcji formalnej, poprzez niejedną jego pracę przeinaczoną słusznie lub nie, stwierdzić musimy, że obecny światopogląd malarski wyrósł omal całkowicie z podłoża jego ideologii.

Piękno i powaga jego sztuki dadzą się wytłumaczyć zdumiewającą wyrazistością logiki i mocą jego wizji, odrębną metodą pracy, opartą na syntetycznym przeżywaniu rzeczywistości i transponowaniu jej na formę malarską.

Musiał Cézanne przeżyć świat do głębi w swej kosmicznej jedności, skoro zdobył się na tworzenie tak nowego światopoglądu malarskiego, tak nowych środków do jego realizacji służących. Prawda, którą z siebie wypracował, musiała mieć najgłębszą rację, skoro potrafił ją tak bezwzględnie przekazać pokoleniom.

Cézannowski problem formy jest rezultatem ogromnej woli tworzenia, opartej na genialnej intuicji i na doskonałej rozbudowie własnych środków malarskich.

Przez powłokę materialną przedmiotu widział jego sens, jego treść metafizyczną — syntezę formy — czystą abstrakcję. «Rozwiązując logicznie to, co widział i czuł przez poznanie natury», budował Cézanne nowy świat. Rzeczywistość jako zbiorowisko form ze sobą niepowiązanych, chaotycznych, nieuporządkowanych, których kosmiczną jedność i zależność przeczuwał — zapragnął związać w jednolitą syntezę całości, na zasadzie



PAUL CÉZANNE *MARTWA NATURA (1885?)*
(Muzeum Sztuki Zachodniej w Moskwie)

rytmicznego ich zestawienia, uzgodnienia i wzajemnego uzależnienia.

Do budowy swego świata abstrakcji użył dwóch zasadniczych elementów formalnych: bryły (kubu) oraz przestrzeni, w której owe bryły konstruował, stosując zamiast perspektywy zasadę nawarstwień planów, dalszych ponad bliższymi. Tymi elementami dążył do trójwymiarowego zamknięcia obrazu, podkreślając w ten sposób dobitnie przestrzenność swej malarskiej wizji. Była ona jakby negacją powstałej później teorii konturowego, płaskiego obrazu («chinoiserie»), której się Cézanne przeciwstawiał. Możnaby powiedzieć, że konstruował dla swej formy jednocześnie przestrzeń i płaszczyznę i ściśle uzależnił obie wartości od siebie, podporządkowując je prawom harmonii i kontrastu. Urytmizowanie całości widział w doborze i zestawieniu form w przestrzeni, do czego użył deformacji kształtów, jako logicznego następstwa swej konstrukcji.

Cóż mogła mieć wspólnego przypadkowość widzianych kształtów w naturze z jego konstrukcją syntetyczną? Czy mógł w ogóle użyć je do budowy swych wizji jako formy gotowe i uporządkowane? Jeśli optycznie spostrzegał niezmierzone bogactwo natury, czerpiąc z niej natchnienie, to przecież nie miał żadnej wątpliwości co do nieuporządkowania i chaotyczności form w niej występujących. Dobierał więc i celowo zestrajał ze sobą, przekształcając, czyli deformując je po to, by podnieść jednolitość obrazu, by uszlachetnić rytmikę wewnętrzną swojej koncepcji. Deformacja była więc wyrazem jego bezwzględnej dyscypliny i logiki postępowania, była emanacją jego formalnej syntezy, negacją wszelkiej przypadkowości w obrazie.

Idea cézannowskiej konstrukcji trójwymiarowej, a więc kubiczność form, przestrzenność planów, lub metoda deformacji, nie może być ocenianą pod kątem koncepcji rysunkowo-formalnej. Bryłę i przestrzeń budował nie metodą rysunkową, a więc linią, światłocieniem, perspektywą, lecz wyłącznie barwą. Linia nie powstała najpierw, raczej na końcu, stając się granicą pełnego kształtu kolorystycznego. Linia i kontur powstały zatem powoli i stopniowo przez coraz doskonalsze precyzowanie barw, przez wzajemną ich rytmiczną zależność, przez ich zestawienie. To samo dzieje się odnośnie do przestrzeni. Stąd na nowo powstała, zatracona przez akademizm XIX wieku, owa głęboka teoria jedności barwy i formy, która staje się podstawą dalszej ewolucji malarstwa w kierunku czystej malarskości — (Cézanne: «Czytać naturę znaczy



PAUL CÉZANNE *(Zbiory: A. M. Stephen New York)* *GRACZE W KARTY (1890—95)* *(Foto Bernheim jeune)*

widzieć ją poprzez interpretację, poprzez plamy kolorowe, następujące po sobie według pewnego prawa harmonii — linia i barwa nie istnieją oddzielnie — w miarę jak się maluje, rysuje się — im bardziej sharmonizowany jest kolor, tym doskonalszą także jest linia — gdy barwa jest pełna bogactwa, kształt jest oddany w zupełności»). Wynika stąd jasno, że walor i barwa były decydującymi środkami, przy pomocy których realizował Cézanne swą teorię formy czystej. Przestrzenność zatem jego planów i wypukłość brył zrozumieć się dadzą jedynie przez wyczucie wzajemnego stosunku do siebie ciemnych i jasnych, zimnych i ciepłych tonów i barw.

Tworząc swą syntezę malarską dochodził Cézanne do niej przez analizę, używając jej jako środka, jako metody pracy. Celem był pełny obraz o niezbitej, konstruktywnej syntezie. Możnaby powiedzieć, że barwą umaterialniał abstrakcję analitycznego myślemia.

O swojej metodzie pracy mówi: «Naprzód podporządkowanie zupełne modelowi, staranne obranie miejsca, stosunków, proporcji, później głębokie podniesienie wrażeń barwnych, wyniesienie kształtu w stronę pojęcia zdobniczego, barwy w stronę najbardziej dźwięcznej oktawy».

W ciągu pracy w ten sposób pojętej, dzieło artysty oddala się coraz bardziej od materii, od nieprzeźroczystości wzoru, służącego za punkt wyjścia. Im bardziej artysta odrywa obraz od chaotycznej rzeczywistości, im bardziej go upraszcza, tym głębiej wnika w jego własną istotę. Stopniowo dzieło wyolbrzymia, w uważnym i cierpliwym pochodzie dochodzi do coraz



PAUL CÉZANNE *ESTAQUE (1883—85)*

(Wł. Muzeum Luwru)

większej jasności. Z każdym dniem wyższa wizja nakłada się na wizję dnia poprzedniego, aż artysta znużony czuje, jak w zbliżaniu się do słońca topią mu się skrzydła — i porzuca swe dzieło u szczytu, który mógł osiągnąć.

W wyniku swej analitycznej metody pracy otrzymuje Cézanne sumę wizji, wznoszących się stopniowo, ożywiających się wzajemnie, śpiewnych, oderwanych, o nadprzyrodzonej harmonii.

Metafizyka malarstwa Cézanne'a jest światem całkowicie zamkniętym. Mimo przejrzystości jego idei, mimo olbrzymiego wpływu, jaki wywarł na późniejszy rozwój malarstwa, nie stworzył właściwie szkoły, ani naśladowców, a choć wielu, zwłaszcza za młodu zapragnęło go naśladować, przekonało się wnet, że jest to sprawa zbyt trudna i niebezpieczna. Jego malarstwo może inspirować, pobudzać, może dać olbrzymi materiał do kontemplacji i skupienia, może dać w końcu doskonałą wiedzę teoretyczną. Trudność naśladownictwa da się uzasadnić choćby tym, że jako sztuka nawskroś syntetyczna, wymaga metody pracy, polegającej na ciągłym uzgadnianiu subiektywnego przeżycia z obiektywnym rozumowaniem. Są to przecież dwie biegunowo przeciwne funkcje psychiczne, będące z sobą w ciągłej walce i sprzeczności. Podświadomość bowiem aktu twórczego zostaje zahamowana obiektywnym sądem działania. Stąd konflikt stale hamujący ale i pogłębiający wszelki proces twórczy. Wszelka zaś dysproporcja w tym względzie naraża na szwank dzieło sztuki, gdyż jest albo zagubieniem się w trzęsawisku pomyłek i błędów, wynikłych z przewagi podświadomych, subiektywnych pobudek, albo zastygnięciem w bezruchu, sztywności i martwocie, jako proste następstwo przewagi teorii nad instynktem.

Twórczość Cézanne'a wysunęła mimochodem na czoło nowoczesnych zagadnień malarskich problem barwy jako pojęcie tak bryły jak i płaszczyzny. Obie te kwestie, polegające, jak wspomniałem, na zbudowaniu barwą trójwymiarowej przestrzeni, lub wyeliminowaniu



PAUL CÉZANNE *DOM WISIELCA (1873)*
(Wł. Muzeum Luwru) *(Foto Bernheim jeune)*

jej dla dwuwymiarowej powierzchni płótna, nie zostały ostatecznie rozwiązane. Jest to sprawa otwarta i niezałatwiona dla teoretyków sztuki. Lecz nie chodzi tu o rację teoretyczną, ale o wartość efektywną, o samą realizację i jej ostateczne wyniki. I tu zdaje się obojętną jest już dzisiaj dla nas rzeczą czy się maluje płasko, czy bryłowato. Przebrzmiałe już walki i spory o biegunowo przeciwne zasady. Okazało się np. że tacy malarze jab Picasso i Matisse, choć realizowali skrajnie sobie sprzeczne zasady, realizowali je pierwszorzędnie. Trudno już dzisiaj spierać się o to, która dobra lub za którą iść. — Jest to przecież sprawa indywidualności artysty. Po tylu różnorodnych kierunkach i próbach ostatnich lat dwudziestu pojawiają się znaki na niebie, że przechodzimy zwolna kryzys ciągłych fermentów i niepokojów. Nastał czas ciszy, jakby zastoju nowych kierunków. Świat oczekuje obrazów. «Trzeba realizować ciągle, nieustannie realizować i nie poprzestawać w pracy» — mówi Cézanne. Świat uczuć i przeżyć jest wielki i niezmierzony w swej różnorodności i w swych odcieniach. Jednym odpowie finezja pięknej, żywej kontrastowości barw czystych, płasko malowanych, innych wzruszy do głębi kubistyczność form i jej rytmika, innym potrzebną będzie symfonia zestrojonych ze sobą kolorów. Jedno jest pewne i obowiązujące dla wszystkich: o b r a z t o n i e j e s t n a t u r a — ale samoistny twór, żyjący własnym życiem, podlegający własnym prawom piękna, prawom harmonii.

W tym sensie jest Cézanne najczystszym kontynuatorem wielkich malarskich tradycji. — Kładąc kamienie graniczne pomiędzy starą tradycję i nową formę malarską, rzucił jednocześnie na nowo hasło jedności formy i barwy, jedności uczucia i myśli. Stawiając swą ideę formowania obrazu tak głęboko i rozlegle, zaopatrując ją w tak wielką skalę możliwości realizacyjnych, wskazał potomności drogę co prawda długą i ciernistą, ale prowadzącą do wielkiej sztuki.

Zygmunt Radnicki

KILKA DAT Z ŻYCIA CÉZANNE'A

1839

Paul Cézanne, ur. 1839 r., był po ojcu pochodzenia włoskiego. Ojciec jego, kapelusznik w Aix, staje się od r. 1848 właścicielem jedynego banku w tym mieście. Dzieciństwo i większą część swego życia spędza Cézanne w Aix — tam również kończy szkoły. Najbliższym przyjacielem lat szkolnych jest jego kolega Emil Zola.

1858

W 1858 r. — po zdaniu matury zapisuje się na uniwersytet w Aix, na wydział prawny.

1859

W 1859 r. decyduje się być malarzem.

1861

Dopiero w r. 1861 wyrusza do Paryża, by studiować malarstwo — w tym samym jednak roku powraca do Aix zniechęcony Paryżem i nawet swymi studiami malarskimi i tam rozpoczyna pracę w banku u ojca — wieczorami zaś chodzi do Szkoły Sztuk Pięknych na rysunki — wtedy także maluje pejzaże.

1862

W listopadzie 1862 r. porzuca posadę w banku i znów wyrusza do Paryża. Pracuje w wolnej Academie Suisse — próbuje trafić do oficjalnej Szkoły Sztuk Pięknych — przepada jednak we wstępnym konkursie. Motywy odrzucenia brzmią: Cézanne a un tempérament de coloriste. Par malheur il peint avec excès! Za pośrednictwem kolegi z Academie Suisse poznaje Camille Pissarro — starszego o dziesięć lat.

1863

W r. 1863 otwarto pierwszy «Salon Odrzuconych», na którym wystawia również Pissarro. Główną sensacją tej wystawy jest «Śniadanie na trawie» Maneta. Obraz ten robi głębokie wrażenie na Cézanne'e oraz na Zoli, który i w Paryżu jest nadal najbliższym jego przyjacielem. Obchodzą wspólnie pracownie artystów, którzy ich interesują. Cézanne poznaje wówczas Claude Moneta, Edgara Degasa, Renoira, Fantin Latoura. Najbliższe stosunki łączą go z Pissarrem, Guillemetem, Guillauminem, Renoirem i Monetem. Tego ostatniego poznał przez Frederica Bazille. Stosunki Cézanne'a z kolegami malarzami były dorywcze, bo między r. 63 a 70 spędza każdego roku szereg miesięcy w Aix.



PAUL CÉZANNE *RYSUNEK*

1864

W r. 1864 wydaje Zola pierwszą książkę — zbiorek nowel «Contes à Ninon», a w 1865 «La Confession de Claude», poświęconą Cézanne'owi — atakowany przez krytykę za szpetny realizm.

1866

W r. 1866 Cézanne wykonuje dekoracje ścienne w Jas de Bouffan, posiadłości podmiejskiej ojca. Maluje spokojniej i więcej na południu niż w Paryżu.

1865—66

W r. 1866 Zola zaczyna współpracować w gazecie «Evénement». Obrazy które Cézanne wysyła do salonów w r. 1865 i 66, nie zostają przyjęte. Cézanne oburzony wysyła w r. 1866 gwałtowny list protestacyjny do naczelnika wydziału sztuki, na który nie otrzymuje odpowiedzi. Zola występuje z szeregiem artykułów przeciwko oficjalnemu salonowi i wówczas formułuje zdanie o tym, że sztuka jest to «cząstka wszechświata, widziana poprzez temperament artysty». Zola wyraża swój entuzjazm dla sztuki Maneta i Courbeta, przepowiada im, że obaj trafią do Luwru. Z powodu swych krytyk Zola zmuszony jest wystąpić z «Événement», w tymże 1866 r. wydaje broszurkę ze swymi krytykami, dedykując ją Cézanne'owi.



PAUL CÉZANNE *AKWARELA*

1868

W r. 1868 maluje sławny portret ojca czytającego «Événement». Z tego również okresu (między r. 63—70) datują się poza portretami i dekoracjami ściennymi różne kompozycje, jak: «Bachanalia», «Śniadanie na trawie» i inne.

1869

W r. 1869 poznaje Cézanne w Paryżu przyszłą swoją żonę, 19-letnią Hortensję Fiquet.

W latach 1870—71, podczas wojny francusko-pruskiej i komuny paryskiej, Cézanne mieszka w Estaque pod Marsylią.

1872—74

W r. 1872 Cézanne zaczyna pracować w Pontoise razem z Pissarrem. Lata 1872—74 to okres największego wpływu Pissarra na Cézanne'a. Pod wpływem Pissarra Cézanne coraz więcej pracuje w plenerze, staje się impresjonistą, dąży do malarstwa jasnego. Kopiuje nawet obraz swego ówczesnego mistrza Pissarra, wobec którego do śmierci zachowa wdzięczność za to, że nauczył go patrzeć na naturę.

1872

W r. 1872 przychodzi na świat syn Cézanne'a i Hortensji Fiquet.

1874—77

W latach 1874—77 odbywają się wystawy impresjonistów z udziałem Cézanne'a, wywołując kpiny i gwałtowne krytyki.

1877

W r. 1877 Cézanne wystawia 17 płócien, zajmuje najlepszą ścianę wystawy. Poza tym Cézanne co roku stara się dostać do oficjalnego salonu — lecz zwykle bez skutku.

1879—80—81—82

W latach 1879—80—81—82 odwiedza Zolę w Medan i u niego pracuje. W tym również okresie przyjaźni się z Monticellim — odwiedza go wielokrotnie w Marsylii. Przez przyjaciela Guillemeta — członka jury — obraz Cézanne'a zostaje w r. 1882 przyjęty na salon oficjalny; również wyłącznie dzięki upartym staraniom wielbiciela Cézanne'a, Chocqueta, zostaje przyjęty jeden obraz Cézanne'a na Wystawę Międzynarodową w r. 1889.

1883

W r. 1882 zamieszkuje w Estaque, w tymże roku odwiedza go Renoir; w r. 1883 Monet i Renoir są tamże gośćmi Cézanne'a.

1885

Cézanne zaczyna odchodzić od czystego impresjonizmu.

Pracuje Cézanne w Roche-Guyon, Vernon, Hatteville, Medan i powraca do Aix.

1886

Maluje w Gardanne, tegoż roku poślubia Hortensję Fiquet. Umiera ojciec Cézanne'a. Mürer w Paryżu wystawia kilka płócien Cézanne'a.

1885—1886

Cézanne wiele pracuje u swego szwagra w Montbriand koło Aix. W r. 1886 wynajmuje Renoir tę posiadłość — obaj artyści często się widują.

1886

Po ukazaniu się książki Zoli «Oeuvre», w której główny bohater przypomina wielu rysami Cézanne'a, stosunki między obu przyjaciółmi ostatecznie się zrywają.

1890

Cézanne coraz więcej posługuje się akwarelą. W latach dziewięćdziesiątych Cézanne staje się praktykującym katolikiem.

1894—95

Cézanne maluje w Giverny; sąsiaduje z Monetem, odwiedza go często; tam się spotyka z Clemenceau, Rodinem, Octave Mirbeau i Gustave Geffroy — portretuje tego ostatniego.

1895

Dwa obrazy Cézanne'a wchodzą do Galerii Luxemburskiej razem z zapisem Caillebotte'a. Vollard organizuje wystawę 150 płócien Cézanne'a. W tymże roku wraca Cézanne na południe — pracuje w Aix, w Jas de Bouffan, gdzie w r. 1898 umiera jego matka.

1897

Cézanne jedzie do Paryża i do Mennecy.

1897

Głośny proces Dreyfusa rozdziela Francję na dwa obozy. Zola jest jednym z najbardziej eksponowanych jego obrońców; po tejże stronie opowiadają się entuzjastycznie Monet i Pissarro. Renoir, Degas, a również Cézanne solidaryzują się z obozem przeciwnym.

1899

Kilkotygodniowy pobyt w Paryżu. Cézanne pracuje w Pontoise.

1899—900—902

Cézanne wystawia w Salonie Niezależnych w Paryżu.

1900 i 1904

Wystawia w Brukseli.

1902

Umiera Zola. Pomimo wieloletniego rozstania przyjaciół, śmierć ta boleśnie dotyka Cézanne'a.

1904—5—6

Cézanne wystawia w «Salonie Jesiennym».

1904 i 1905

Odwiedza Paryż, maluje w Fontainebleau. W ostatnich latach życia Cézanne choruje na cukrzycę, coraz mniej opuszcza Aix. W połowie października 1906 r., zaskoczony burzą na pejzażu, wytrzymuje kilka godzin pod ulewnym deszczem, traci przytomność. Przywieziony do domu, kładzie się do łóżka. Schodzi jednak na drugi dzień do ogrodu, by jeszcze malować. Wraca jednak umierający i 20 października umiera.



PAUL CÉZANNE — *LAS FONTAINEBLEAU W ŚNIEGU*



PAUL CÉZANNE *MARTWA NATURA Z ZEGAREM (1870)*
(Zbiory: Wildenstein) *(Foto Cliché Vizzavona)*

FRANCISZEK BIEDART

WYSTAWA CÉZANNE'A W PARYŻU

(MAJ — PAŹDZIERNIK 1936)

Pamięci Kazimierza Mitery poświęcam.

Po niezapomnianych wielkich wystawach sztuki włoskiej i flamandzkiej mogła powstać obawa, czy wystawa Cézanne'a, tak bezpośrednio po nich następująca, nie osłabi osiągniętej sławy i wszechświatowego prestiżu mistrza francuskiego. Otóż możemy teraz ze spokojnym sumieniem powiedzieć, że Cézanne wyszedł z tej wystawy większy, niż był kiedykolwiek, i przekonaliśmy się, że obrazy jego, to jest jego najlepsze, mogą śmiało stanąć obok dzieł Tintoretta, starego Breughela, Halsa, Vermeera van Delft i innych genialnych kolorystów.

Walory bowiem kolorystyczne Cézanne'a wysunęła wystawa w Oranżerii na pierwszy plan zainteresowań znawców i malarzy.

Wiele mówiono dotychczas o stronie formalnej, konstrukcyjnej jego obrazów, zaniedbując kolor, czyli rzecz główną. Postaram się w mojej analizie położyć akcent na stronie kolorystycznej jego dzieła.

Literatura o Cézannie jest olbrzymia. Zbyt często jednak pisali o nim ludzie pozbawieni wrażliwości malarskiej, zastępując jej brak żonglowaniem filozoficznym. Wskutek czego zagmatwali ciężkimi wywodami spekulacyjnej scholastyki jego sztukę, w istocie swej jasną, promieniującą, przystępną dla każdej prawdziwej wrażliwości malarskiej.

Klucza do kolorystycznych założeń Cézanne'a należy szukać w bezpośrednim wpływie obrazów Delacroix na jego malarstwo. W małej, lecz treściwej książce «Od Delacroix do neoimpresjonizmu» dowodzi Paul Signac wielkiego znaczenia kolorystycznych odkryć Delacroix dla dalszego rozwoju kolorystyki XIX wieku.

Delacroix sam zresztą należał do tych artystów malarzy, którzy chwytają za pióro, aby notować swoje spostrzeżenia i swoje myśli w zakresie swojej sztuki. W swoim czasie ogłosił w «Revue de deux Mondes» studia o Rafaelu i Michale Aniole, o ich freskach, aczkolwiek ich nigdy w oryginale nie widział, a znał tylko z rycin. Ogromnie tego następnie żałował i był przeciwny, aby je na nowo drukować. Zresztą genialny malarz naprawił ten błąd, bo oprócz salonowych, akademickich studiów, zostawił nam głębokie, wnikliwe myśli o malarstwie w swym dzienniku, w listach do przyjaciół i albumach. Cézanne całe życie czuł się duchowo bliskim Delacroix.

Można twórczość Cézanne'a podzielić na trzy etapy: barokowo-romantyczny do roku 1872—3, epokę impresjonistyczno-konstrukcyjną do r. 1890 i na ostatnie lata. Taki podział jest nieco arbitralny, gdyż Cézanne właściwie nigdy nie był impresjonistą w znaczeniu Moneta, Pissarro lub Sisley'a. Możnaby w jego malarstwie odnaleźć cztery różne maniery ma-



PAUL CÉZANNE *RYSUNEK*

larskie lub nawet pięć. Zaprzysięgli apologeci Cézanne'a egzaltują się nawet na temat obrazów wyraźnie słabych, które stworzył w pierwszym okresie swej twórczości i które go zresztą wcale nie zmniejszają. Mylą się ci, co uważają, że wielcy mistrze przez całe życie robili tylko arcydzieła. O ilebyśmy znali produkcję malarską Rubensa do jego trzydziestego roku życia, znaleźlibyśmy napewno dzieła słabe, bez siły i wyrazu osobistego.

Portret ojca z r. 1867 jest rysowany i modelowany ze szczerością naturalistyczną Courbeta. Wydostał Cézanne w tym portrecie wielką wypukłość, lecz efekt kolorystyczny w szaro-białawej gamie jest nieco nużący. Malowane siekanymi dotknięciami szpachtli biało-szare spodnie, brunatna bluza, czarna czapka, żółte pantofle, nie dają razem oczekiwanej harmonii i nawet martwa natura w tle nie pomaga. Szereg portretów, malowanych tą samą manierą siekanych dotknięć noża, nie jest zbyt szczęśliwy jako wizja malarska. Z tego samego czasu również pochodzi «Chrystus», malowany według obrazu Sebastiana del Piombo (Muzeum Prado), wydobyty tą samą fakturą kontrastu szerokich plam czarnego, białego i czerwonego koloru. Duży obraz, przedstawiający Alexisa i Zolę, utrzymany jest w gamie szarej, może być pod wpływem Maneta, lecz również niezbyt szczęśliwy w ogólnej harmonii, nuży oko. Znam na ten sam temat mały obraz, przyjemny w kolorze. Zresztą w tej epoce poszukiwań i prób różnych koncepcji malarskich stworzył Cézanne kilka dzieł o odrębnym czarze kompozycyjnym i kolorystycznym. Na przykład «Porwanie» (które nie figurowało na wystawie). Przedstawia ono brunatnego olbrzyma, trzymającego blade ciało kobiety w ramionach na tle fantastycznego zielono-niebieskiego pejzażu. Jest czar malarski w jego «Idylli»; w «Nowej Olympii» kontrastuje z ciemną sylwetą burżuja przed łóżkiem, jasność ciała kobiecego, czerwień stolika, oraz postać murzynki. Cézanne znajduje się w tym okresie pod wpływem Gericaulta, Delacroix, Courbeta i nawet swego rodaka prowansalczyka Daumiera. Również Luwr trzyma go w swej władzy. «Moja młodość była pełna obrazów egzaltowanych, przerabiałem na swój sposób Veronesa, Riberę, Caravaggio, Calabresa, Courbeta, Delacroix». Karol Sterling słusznie dodaje do tej listy Michała Anioła, Murilla, Tintoretta, rzeźbiarzy Pugeta i Houdona. Młodość to chmurna, trawiona rozjątrzeniem uczuciowym, niepokojem erotycznym, pewnym bezładem duchowym, depresją woli, kiedy przelotne momenty ufności w swój talent zamieniają się w długie dni niewiary i zupełnego zwątpienia. Malował gorączkowo, aby w chwilę potem wszystko niszczyć, był na skraju przepaści. A jednak powstaje wtedy statyczna martwa natura z czarnym zegarem, uważana za arcydzieło pierwszej epoki, nawet za przełomowy moment w jego twórczości. Utrzymana jest w harmonii czarno-białej ze subtelnymi akcentami żółtej cytryny i różowo-perłowej muszli. Malował ją gęstą mazią chromatyczną, lecz smacznie i gładko. Widać lubowanie się w materii. Artysta potrafił stworzyć kompozycję doskonale zrównoważoną, wprost klasyczną, w zwartej i udanej harmonii kolorystycznej. Płaszczyzna obrazowa jest potraktowana z wielką troskliwością. Degas by powiedział: «Jest to płaskie, jak piękne malarstwo!».

W roku 1872 Cézanne się zbliżył do Pissarra. «Do czterdziestu lat zmarnowałem swoje życie. Tylko później, kiedy poznałem Pissarra, który był niezmordowany, chęć do pracy nareszcie przyszła» — powiada do Bernarda.

Pissarro potężną swoją wiarą w malarstwo wyzwolił Cézanne'a od gnębiącej go depresji twórczej, od nieufności w swe własne siły, on wskazał mu d r o g ę j e d y n i e p r a w d z i w ą: n a t u r ę jako źródło inspiracji twórczej.

Cézanne jeszcze w roku 1902, cztery lata przed śmiercią, wspomina z wdzięcznością Pissarra: «Co się tyczy starego Pissarra, to był on wprost ojcem dla mnie. To człowiek, którego można się radzić jak samego Pana Boga».

W latach 1873 i 1874 pracował Cézanne razem z Pissarrem w Pontoise. Tam stworzył arcydzieło z kolekcji Camondo w Luwrze «Dom wisielca» (Maison du pendu). Dzieło to różni się jednak pod wielu względami od koncepcji impresjonistów; nigdy impresjoniści nie wyrażali tak c i ę ż a r u m a s, jak Cézanne w tym dziele. Lecz kolor nie jest jeszcze na wyżynie godnej przyszłego Cézanne'a. Faktura trochę szorstka, trochę sucha, różne tony zielone, żółte, brunatne, niebieskawe nakładane obok siebie. Zdaleka jednak działa szerokość i potęga wi-



PAUL CÉZANNE *ARLEKIN (1888)*

(Zbiory: Pellerin)

zji ogólnej. Pejzaż ten stanowi moment odrębny w twórczości Cézanne'a. Dzięki impresjonistom Cézanne zrozumiał znaczenie światła i atmosfery w wyrażaniu krajobrazu. Rozumiał również, iż malarz ma jedyny środek wypowiedzenia się, to jest kolor, że tym kolorem można wszystko wyrazić, tak samo światło, przestrzeń, masy, atmosferę. Lecz impresjonizmowi zawdzięczał zrozumienie nie tylko łączenia atmosfery ze światłem, wyrażania perspektywy i horyzontów przez kolor, ale również i to, że «rysunek czysty jest abstrakcją, że rysunek i kolor nie są rozdzielne, albowiem wszystko w naturze jest kolorowe».

Kontrasty i raporty tonów, oto sekret rysunku i modelunku. Cézanne nigdy nie zapomina w swoich powiedzeniach o «modelunku i konturze, które są wynikiem pełnego koloru».

Stoję przed obrazem «Arlekin», który już raz podziwiałem na wystawie «Taniec w malarstwie». Wydawało mi się wtenczas wszystko, co wisiało naokoło, nieistniejące, wobec siły tego obrazu. Arlekin w czerwono-granatowym kostiumie, z białą laską pod ręką, kroczy na niebieskawym tle ściany. Lecz kto widział kolor niebieski tej głębi, tego natężenia? Niebieski kolor z refleksami zielonymi, fioletowymi, akcent draperii, zwisającej ponad głową, blado-żółty! Cézanne wydobył tu z każdego koloru jego maksymalną intensywność i sharmonizował kontrasty barw, wprowadzając jako pośredniki subtelne refleksy światła. Jak doskonale jest postawiona sama sylweta Arlekina w sensie konstrukcji! Linia postaci trafia prostopadle do kierunku lekko nachylonej podłogi. Tło nadaje koncepcji całej jej harmonię kolorystyczną, czyli postać z tłem ciągle się uzupełniają i usprawiedliwiają, każde oddzielnie doprowadzone do szczytu doskonałości kolorystycznej. Ongiś powiedział Delacroix przed «Odaliskami» Ingresa, że trzeba było jemu dać zrobić tło, ale wtenczas by już cały obraz musiał przemalować. Cézanne mówił o Ingresie, iż «chociaż ma styl, jest małym malarzem. Jak się maluje takie tła! Więc nie chodzi tylko o to, aby dwa lub trzy kolory ze sobą połączyć, lecz aby sharmonizować jednocześnie wszystkie i z każdego koloru wydobyć jego wyższy kwalitet, oto co chciałem powiedzieć.

Oczy moje padają na martwą naturę. Na kufrze brunatnoniebieskim leżą czerwone i żółte jabłka na tle tapety szaro-niebieskiej, raczej perlistej, obok miseczka z niebieską kobaltową obwódką. Materia malarska posiada niezwykłą soczystość, lecz zdaleka podziwiam świetlistość, emalię koloru i ten akcent miseczki z niebieską obwódką, który stanowi, jakby to Delacroix powiedział, poezję detalu. Ten obraz jest skąpany w atmosferze i świetle, zarazem jest to cud pięknego malarstwa. Powiedział ktoś, iż martwe natury Cézanne'a to dramaty, bez dramatycznego incydentu. Myślę, że powinny nam wystarczyć w zupełności ich piękne walory malarskie, którym nie trzeba przypisywać dramatu, mistycyzmu czy symbolizmu, aby wzbudzić nasze zainteresowanie. Zbyt często jednak spotyka się historyków sztuki, którzy nie «okiem» patrzą na dzieło sztuki, którym balast wiedzy książkowej i umysłowe tłumaczenie nie pozwalają obrazu «zobaczyć». Niedawno widziałem w Luwrze historyka sztuki, który godzinę mówił przed obrazem zupełnie poczerniałym.

Żaden malarz nie był tak wrażliwy na najmniejszy niuans lub refleks, na najmniejszą plamkę koloru jak Cézanne. Wolał zostawić czyste płótno, niż położyć niewłaściwy lub niezdecydowany ton. Kpił z tych, co zamiast dać dobre malarstwo, robią poezję i literaturę z obrazu.

Pejzaż Cézanne'a jest zawsze zamkniętą kompozycją. Z odcinka natury, jaki ma przed oczyma i jaki ma przedstawić na



PAUL CÉZANNE *TOPOLE (1879—82)*

(Wł. Muzeum Luwru)



PAUL CÉZANNE *(Zbiory: Lecomte)* *STe VICTOIRE (1887)* *(Foto Cliché Vizzavona)*

płótnie, wydobywa odrazu główne proporcje, główne linie kontrastowe, podkreśla linie horyzontalne tak charakterystyczne dla rozległości krajobrazu prowansalskiego.

Oto jego «Ste Victoire», obraz przecięty liniami, zaznaczającymi plany, które chciał zawsze jasno określić. Z daleka niebiesko jaśniejąca góra. Co za finezja niebieskiego koloru w różnych gradacjach i odcieniach. Przede wszystkim co za kapitalnie syntetyczna kompozycja krajobrazu, bez detali, w wielkich masach i pokładach terenu. Geologia czysto malarska. Jak mało kto, daje tu Cézanne wielką formę, esencję geometryczną formy, której kontur posiada monumentalny rozmach. Któżby śmiał oskarżać go jeszcze o brak rysunku? Tylko, że rysuje nie według konwenansu szkolnego lub według spadku pseudo-klasycznego, ale tak, jak widzi jego genialne, olśnione oko.

«Trzeba — uczył Cézanne, długo, cierpliwie, z jasnością umysłową umieć patrzeć na rzeczy, na świat, trzeba sensację wydobyć spontanicznie, bezpośrednio, a potem interweniować inteligentną myślą, logicznym rozumowaniem». On to nazywał traktować świat z «pogodną namiętnością».

Od roku 1885 maluje Cézanne akwarele, które mają w następstwie wpływ na jego malarstwo olejne. Pejzaże ostatnich lat mają materię cienką, eteryczną, wprost akwarelową.

W portretach, martwych naturach z tych lat, kiedy soczystą, głęboko brzmiącą materią wydobywa przepych kolorowy, osiąga precyzję i krystaliczną tonalność godną VerMeera. Swoje trzy zasadnicze kolory, niebieski, czerwony i żółty, doprowadza do niesłychanej intensywności i nieskończonej różnorodności niuansu. Zieleń szmaragdowa, zieleń weronezowska, czerń, ugry i białości dopełniają tamte. W krajobrazach stara się teraz kolorem niebieskim wydobyć maksymum przestrzenności. Jak wszyscy wielcy koloryści, lubował się Cézanne w materiale koloru, miał zmysłową rozkosz malowania z doskonale zorganizowanej palety. Jak Delacroix i Renoir, lubił paletę jaskrawą. Oto ona:

Żółtości:
- żółta błyszcząca,
- żółta neapolitańska,
- żółta chromowa,
- ugier żółty.

Czerwienie:
- siena palona,
- cynober,
- ugier czerwony,
- kraplak,
- lak karminowy,
- lak palony.

Zielenie:
- zieleń weronezowska,
- zieleń szmaragdowa,
- ziemia zielona.

Niebieskie:
- kobalt,
- ultramaryna,
- błękit pruski,
- czerń (noir de pêche).



PAUL CÉZANNE *PORTRET OJCA (1866—67)*
(Zb. Pellerin)

Z pierwszego okresu malarskiego, który jest ciemny w kolorycie, przechodzi Cézanne pod wpływem Pissarra od roku 1873 do malowania jasnego. Chociaż mówił do Larguiera: «Nie ma malarstwa ciemnego, ani jasnego, lecz tylko wzajemne stosunki tonów», trzyma się niemniej w krajobrazach jasnej palety impresjonistów, lecz w portretach i kompozycjach wprowadza czerń i ugry.

Od roku 1878 akcentuje się mocniej konstrukcyjność w jego obrazach, materia barwna staje się bardziej stałą i dźwięczną.

Portrety jego są arcydziełami budowy obrazu i syntezy kolorystycznej.

Wspaniałą ich serię rozpoczyna portret Choqueta, jednego z pierwszych entuzjastów Cézanne'a, malowany w roku 1874. Twarz ceglanej czerwieni, tło jasno-zielone, włosy i broda w szaro-niebieskim tonie. Dotknięcia pendzla, jakby rzeźbiarz nakładał gałeczki gliny.

Ci, co wątpią w potęgę rysunkową Cézanne'a, niech zobaczą jego portret Vollarda, Geffroy, portrety żony, a szczególnie autoportrety. Wyśmienicie skonstruowany jest obraz, przedstawiający «Kobietę z imbryczkiem» (Femme à la cafetière), w bluzie niebieskiej na tle drzwi szaro-niebieskich i ściany o tapecie żółto-różowej z różami białymi i różowymi. Swoją żonę maluje to w czerwono-purpurowej, innym razem znowu w niebieskiej sukni, zdobywając jednym tonem dominującym najwyższą harmonię kolorową. Nie sposób zobrazować czaru i potęgi jego arcydzieł. Wszystkie obrazy grają absolutną jednolitością i ci, co spostrzegli, przybliżając się do niektórych, iż plama kładziona jest mozaikowo, niech się oddalą na kilka kroków i niech wtedy powiedzą, czy Cézanne rozkłada wizję jednolitą rzeczy i zjawisk natury.

Niech czytelnik pozwoli mi w tym miejscu na małą dygresję. Chcę powiedzieć kilka słów w sprawie Emila Bernarda.

Ten artysta ma wielkie zasługi dla sztuki, on pierwszy dał nam sylwetę psychologiczną Cézanne'a, zapisał skrupulatnie jego głębokie powiedzenia o sztuce, ogłosił przepiękne listy wielkiego mistrza do niego. Lecz już z pierwszej książki Emila Bernarda o Cézanne'ie odczuliśmy przepaść duchową, dzielącą tych dwóch artystów. Jest w tej książce rozmowa Bernarda z Cézanne'm, w której pierwszy prawi drugiemu długie kazania o wzniosłości, idealizmie, mistycyzmie w sztuce, na które Cézanne odpowiada krótkimi, wprost druzgocącymi powiedzeniami. Emil Bernard, chociaż długo obcował z takimi artystami, jak Cézanne, Gauguin, Van Gogh, niczego nie nauczył się od nich, oślepiony nauką i ideologią akademicką, przesadnym kultem «boskiej włoszczyzny». Cézanne całe życie okrutnie prześladowany przez miernoty z «Salon des Artistes Français», przez reputowane «wielkości» Instytutu i ich ignoranckich krytyków, jest teraz znowu po trzydziestu latach od śmierci atakowany. Pod hasłem «powrotu do tradycji», chmara «pompierów» podniosła głowę i konspiruje na nowo przeciwko Cézanne'owi, tym bardziej, iż z nimi razem idzie kilku tak zwanych «modernistów», w istocie zakapturzonych akademików.

Emile Bernard uważa teraz, iż Cézanne głównie się przyczynił do upadku sztuki współczesnej i nabożnie nawołuje młode pokolenie do powrotu ku niepokalanej sztuce włoskiej, do Leonarda, Rafaela, Michała Anioła, Tintoretta itd.

Chcemy przypomnieć Emilowi Bernard, iż już raz, mianowicie początek XVII-go stulecia, wyraził się ostrym buntem przeciwko imitatorom wymienionych artystów, przeciwko hipokryzji «wzniosłych uczuć», wydmuchanemu mistycyzmowi, ujętemu w zmanierowanej formie, zastygłej w formułkach i konwencjonalnej rutynie. Michał Caravaggio, który potężną pięścią uderzył w tę zgangrenowaną włoszczyznę, radził młodzieży, która lgnęła do niego, zwrócić się po natchnienie wprost do natury, do życia. Swoim przykładem wywołał w rezultacie powstanie wielkich szkół narodowych, holenderskiej z Halsem, Rembrandtem, Vermeerem na czele, flamandzkiej z Rubensem, Jordaensem, Brouverem, hiszpańskiej z Velasquezem, Zurbaranem i Greco.

W tym roku urządził Emile Bernard wielką wystawę swych dzieł, obok której krytyka przeszła w zażenowanym milczeniu. Licha imitacja bolończyków, płytkość, wulgarność koncepcji artystycznej, zupełna niemoc w kolorze, oto sumienna opinia o tej wystawie.

Właśnie te przewrotne tendencje archaistyczne są dowodem braku odwagi, by spojrzeć na życie i naturę własnymi oczyma i wyrazić ją własnymi środkami.

Cézanne, jak nikt inny, zareagował swoim dziełem przeciwko tej fali archaizmu, która groziła malarstwu XIX stulecia. Przyszedł on w momencie najbardziej krytycznym w historii malarstwa francuskiego, kiedy nowa generacja artystyczna odrzuciła już stare formy muzealne, ale jeszcze nie znalazła form, z u p e ł n i e r ó w n o z n a c z n y c h z t y m i, które odsunęła.

Walka Delacroix, Courbet'a, Corota przeciwko Dawidowi i Ingresowi jest zjawiskiem w historii sztuki się powtarzającym; pierwsi broniący d o m i n o w a n i a k o l o r u w m a l a r s t w i e, drudzy walczący o pierwszeństwo abstrakcyjnej doskonałości rysunkowej. S z t u k a ż y c i o w a pierwszych przeciwstawia się sztuce doktrynerskiej drugich, opartej na dogma-

tyzmie neoklasycznym. Dawid i Ingres mieli w tej walce całe społeczeństwo francuskie za sobą, oficjalną Szkołę Sztuki, uświęcone sławy Instytutu, całą krytykę artystyczną. Delacroix, Courbet, Corot są właściwymi kontynuatorami mistrzów XVII-go stulecia, przez to, że się inspirowali naturą i własnymi przeżyciami; są oni prawdziwymi mistrzami tej wielkiej wszecheuropejskiej szkoły. Sztuka impresjonistów powstała w atmosferze tej walki.

Jest dzisiaj w modzie złorzeczyć impresjonistom. Szczególnie urągają ci, którzy nigdy nie znali cierpień twórczości nowej, którzy woleli zawsze przyjść do gotowego.

Cézanne, który od samego początku występował z impresjonistami, zobaczył jednak z czasem braki w obrazowej koncepcji impresjonizmu. Tak jak Renoir, zaczyna się oddalać coraz więcej od niego, tym bardziej, że impresjonizmu w czystej formie nigdy nie uprawiał. Stawiał sobie jako zadanie nadać swemu dziełu solidność i trwałość dzieł mistrzów muzealnych, których podziwiał niemniej, niż nabożni imitatorzy klasyków, lecz uważał, iż współczesną wizję natury należy wyrażać nowymi środkami.

«Trzeba stać się z powrotem klasykiem przez naturę, lecz klasycyzmu, który was ogranicza, nie uznaję».

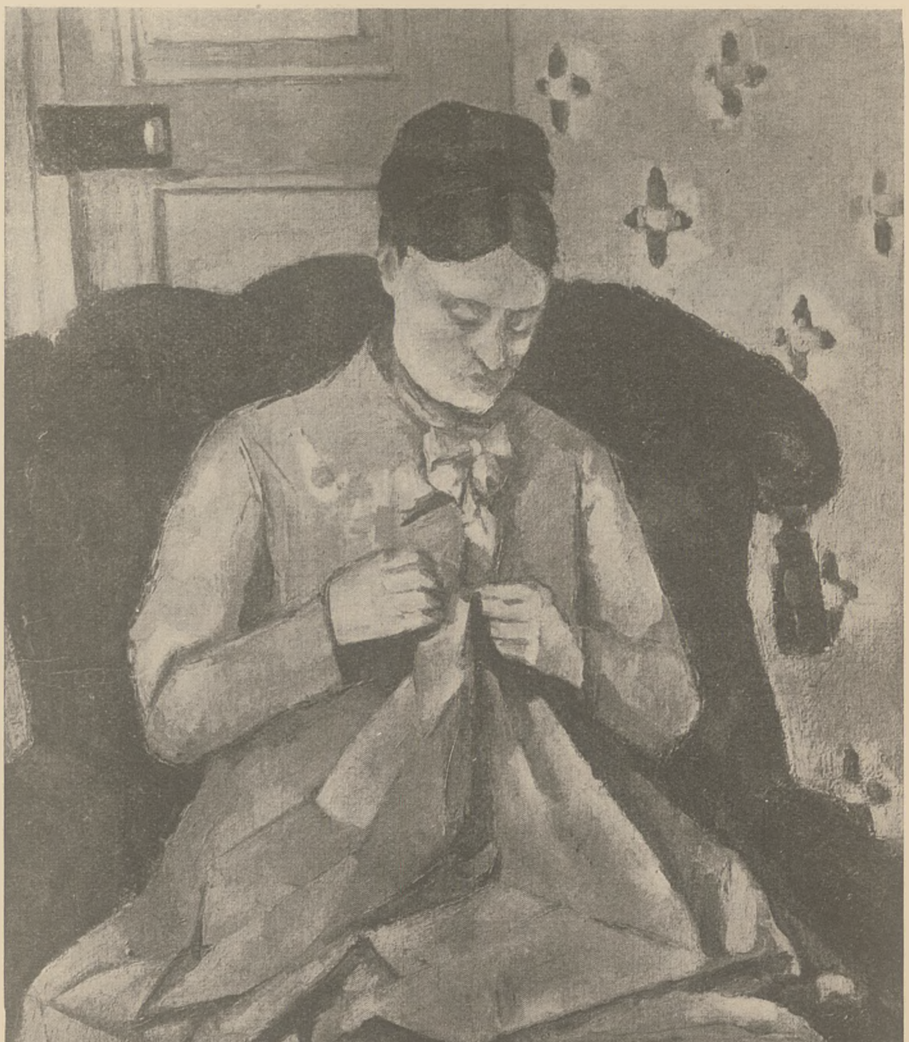
Nieubłagana samokrytyka, nieustanne wymaganie doskonałości wobec własnego dzieła, wyrywało z jego ust czasami przesadne na siebie samego narzekania. «Ja mam swoją małą sensację — mawiał — lecz nie potrafię jej zrealizować. Jestem jak ten, który posiada złotą monetę, lecz nie ma możliwości ją wydać». Podobne narzekania dały jego zajadłym wrogom z Camille Mauclairem na czele powód do wniosku, jakoby Cézanne sam przyznał się do swojej niemocy twórczej. Krytycy ci zapominają, że Cézanne był równie świadomy swego znaczenia, kiedy porównywał swoje dzieło z dziełem współczesnych artystów i powiadał, że jest największym malarzem epoki. Żaden uczciwy historyk sztuki — myślę — nie może być innego zdania. Lecz cechą główną jego charakteru była skromność przy nieustannie wzrastającym wymaganiu w stosunku do swego dzieła. «Poczucie swojej siły robi skromnym», powiadał.

Pociąg do klasyczności miał Cézanne niejako we krwi. Pochodząc z zamożnej mieszczańskiej rodziny, przybyłej do Aix z Włoch, otrzymał w młodości solidne wykształcenie humanistyczne, znał na pamięć wielkich klasyków łacińskich, sam nawet pisał poematy po łacinie. Pierwszych lekcji rysunku, kiedy ma zaledwie 10 lat, udziela mu pewien mnich hiszpański. W liceum w Aix pisze wiersze, na wyścigi z Zolą. Uprawia muzykę, czytuje wybitnych poetów swego czasu, jak na przykład Baudelaire'a, którego recytował na pamięć. Interesował się również bardzo poważnie filozofią starą i współczesną. Niewątpliwie był jednym z najbardziej wykształconych artystów swej epoki. Zewnętrznie prowadził Cézanne życie prowincjonalnego rentiera o konserwatywnych obyczajach. Ojciec, były kapelusznik, później współwłaściciel jedynego banku w Aix, zostawił mu pokaźną rentę, która pozwoliła mu nie troszczyć się o byt materialny. W istocie prowadził podwójne życie, życie konserwatywne, konwencjonalne na zewnątrz i życie artysty, który pod pozorami dziwaka i mizantropa skrywa duszę tkliwą i dobrą, pełną wiecznej egzaltacji dla piękna.

Zamknięta kompozycja, zwartość kolorystyki, pozbawionej wszelkiej ornamentacji, geometryczna budowa jego dzieł, dążenie do mocnej materii malarskiej, są to wszystko oznaki charakterystyczne klasycyzmu. Mówiło się dużo o jego komponowaniu na podstawie linii pionowych i poziomych, linii prostopadłych i pochyłych, o jego komponowaniu w pyramidzie. Jego zdanie, iż trzeba znaleźć stożek, cylinder i kulę przedmiotu, stało się przyczyną kubizmu. Mistyka geometrii w pojmowaniu świata, która datuje od Pytagorasa i która w epoce Odrodzenia weszła na nowo w sztukę, nie mogła nie wpłynąć na Cézanne'a tak głęboko przesiąkniętego kulturą grecko-łacińską.

Tragedią pokolenia artystycznego po Cézanne'ie był wpływ jednoczesnej sugestii szeregu mistrzów między sobą sprzecznych temperamentami i koncepcjami malarskimi. Trudno skojarzyć w jedno wpływy Cézanne'a, Renoira, Seurata, Gauguina, Van Gogha.

Pomimo, że wpływ Cézanne'a, zwłaszcza od roku 1900, coraz bardziej ogarnia sztukę, pomimo nowych horyzontów, jakie dzieło Cézanne'a otwiera, nie znalazł on godnych kontynua-



PAUL CÉZANNE *(Zb. Kann i Hansen)* *PANI CÉZANNE (1880)* *(Foto Durand-Ruel)*



PAUL CÉZANNE

PORTRET CHOQUET'A (1877—78)
(Foto Bernheim jeune)

(Zb. M. Staechlin Bazylea)

torów. W swoim czasie zarzucał Gauguinowi, że wziął od niego mały trick, nie zrozumiawszy istoty jego malarstwa. Wyobraźmy sobie, coby Cézanne powiedział, gdyby widział tę masę imitacji, porozwieszanych w Salonach i Galeriach paryskich i zagranicznych, które w istocie nie mają nic wspólnego z głęboką sztuką Cézanne'a, tak samo, jak marny kopista w Luwrze nie ma nic wspólnego z mistrzem, którego imituje. Kubiści przejęli od Cézanne'a jego zewnętrzną koncepcję geometryczną, nie rozumiejąc, iż ta geometria jest integralnie połączona z jego kolorem, czyli wzięli ciało bez jego ducha. Widziałem stare obrazy Deraina, Vlamincka, Friesza, powstałe który swym traktowaniem planów przypomina «Ste Victoire Cézanne'a. Czyżby «biedaczysko» Cézanne chciał się równać z «niedosięgłym» Poussinem, niepokoją się niektórzy esteci? Odpowiem im bez wahanie, że Cézanne jako kolorysta przewyższa Poussina. Zwrócę uwagę jeszcze na rzecz charakterystyczną. Wszak Cézanne nigdy w swoim życiu nie odezwał się dobrym słowem o Rafaelu, Leonardzie (prymitywów wprost nie znał), a Dawida i Ingresa w ogóle lekceważył, na odwrót zawsze podziwiał Tintoretta, Veronesa, wielkich Hiszpanów, oraz Rubensa i Delacroix, czyli potężnych dynamistów koloru. Otóż nie kompozycja, forma czy konstrukcja stanowią



PAUL CÉZANNE *MARTWA NATURA Z JABŁKAMI (1885)*
(Zb. Cognacq) *(Foto Durand-Ruel)*

pod wpływem Cézanne'a. Twierdzę, że artyści ci nic wtenczas nie rozumieli w sztuce wielkiego mistrza, a dzisiejsza ich produkcja artystyczna dowodzi nadal, iż niczego nie nauczyli się od Cézanne'a. Plagą sztuki ostatnich 30-tu lat jest jej zbytnie oparcie się na koncepcjach czysto doktrynerskich, oderwanych od życia i natury.

Cézanne miał nieprzejednaną nienawiść do sztuki wirtuozów, do eklektyków, którzy posługują się cudzym wysiłkiem. «Sztuka, to kapłaństwo, które potrzebuje tylko ludzi czystych, którzyby jej się oddali całkowicie».

Komentowano dużo powiedzenie Cézanne'a: «Zrobić Poussina według natury». Widziałem w Chantilly pejzaż Poussina, cel jego głównych zainteresowań. Jest to niezrozumieniem dzieła Cézanne'a podkreślać tylko te cechy jego twórczości. Dusza tego mistrza wyraża się przez kolor, który Cézanne stara się do ostatniego dnia życia doprowadzić do szczytów.

Cézanne nie tylko odrodził wielkie malarstwo, ale pogłębił także naszą wrażliwość na malarstwo starych mistrzów. Nauczył nas rozumieć, iż różnica między Rubensem, Rembrandtem i ich imitatorami tkwi w kwalitecie koloru, którego ci ostatni osiągnąć nie mogą. Nie, jak Emile Bernard mówi — zniszczył zdobyte wartości, — lecz nam te wartości oświetlił.

Paryż, w styczniu 1937. *Franciszek Biedart.*

JÓZEF CZAPSKI

NOWA KSIĄŻKA O CÉZANNIE

„CÉZANNE ET ZOLA“ JOHN REWALD ÉDITION SEDROWSKI 1936.

Szereg ciętych uwag Cézanne'a tak często cytowanych wśród malarzy, legenda jego samotności, dziwactwa, anegdoty Vollarda, złożyły się na popularny obraz Cézanne'a wierny w ogólnych zarysach, ale uproszczony jak z «image d'Epinal» *).

Książka J. Rewalda wprowadza nas głębiej w złożony świat osobowości Cézanne'a, pomaga nam wyczuć jej bardzo ludzkie «dno» i powolne dojrzewanie.

Po przeczytaniu książki narzuca się wrażenie dominujące — jedność charakteru, STAŁOŚĆ cech zasadniczych wielkiego artysty. W miarę lat wzrasta samotnictwo, wyłączność Cézanne'a; ale już w szkolnym koledze opisanym przez 20-letniego Zolę, w 22-letnim uczniu Academie Suisse w Paryżu, chorym na «mieszaninę gwałtowności i nieśmiałości, pokory i pychy, zwątpienia i dogmatycznej afirmacji» [1]), w młodzieńcu, który tygodniami nikogo nie wpuszczał do swej pracowni, co dzień zdobywał się na nowy rozpaczliwy wysiłek w malarstwie, a potem rwał swe płótna i przysięgał sobie, że nigdy już więcej pędzla nie dotknie — poznajemy tę samą naturę skrajną, namiętną «w nieustannej pogoni za jednym jedynym celem» [2]).

Dołączona do książki bibliografia dzieł, prac i dokumentów tyczących Cézanne'a, katalog jego listów, wielka ilość odnośników wskazujących pochodzenie cytat cenne są dla każdego, któryby swoją wiedzę o Cézannie i jego epoce chciał rozszerzyć.

Rewald zyskał wiele nieznanych dotychczas listów, przede wszystkim 60 i kilka pisanych do Zoli i starannie przez niego zachowanych [3])

W książce znajdujemy również drobne, ale znaczące sceny z życia Cézanne'a, jego uwagi o malarstwie i malarzach, które autor wyszperał w zapomnianych artykułach i wspomnieniach.

Z rzadką starannością i inteligencją zostały również dobrane reprodukcje kilku dziesiątków obrazów, rysunków, mało znane fotografie Cézanne'a oraz zdjęcia z tych samych miejscowości, które malował Cézanne.

Kiedy dyskutujemy o teoriach Cézanne'a «rozwiniętych i stosowanych w kontakcie z naturą» [4]) jakże się wyjaśnia materiał sporu, gdy możemy porównać obraz i fotografię tego samego pejzażu.

Szereg reprodukcji obrazów zestawionych według lat, ujawnia nam również rozwój malarstwa Cézanne'a od młodzieńczych kompozycji jak «Morderstwo» (1869) [5]) poprzez impresjonistyczną «pissarrowską» epokę: «Droga w Auvers» (1873) [6]) podobną do znanego z Luwru «Domu wisielca», aż po dalsze pejzaże gdzie za każdym razem odkrywamy to tajemnicze połączenie sprzeczności, stopienie pozornie wykluczających się, a tak czytelnych założeń: teorii abstrakcyjnej i bezpośredniego doznania natury.

Głębokie wniknięcie w naturę, zupełny brak schematyzmu kreski czy plamy, przy zdecydowanym WYBORZE elementów kompozycyjnych obrazu, ilustrują takie pejzaże, jak «Dom

*) francuskie ludowe obrazki.

[1]) Gasquet: «Cézanne» cyt. Rewald na str. 59.

[2]) List do Bernarda 23/X 1905.

[3]) Wizyta u Zoli z książki Vollarda «Paul Cézanne» w której Zola mówi o Cézannie i jego malarstwie z łaskawym lekceważeniem i wyznaje, że zgubił wszystkie listy towarzysza młodości jest od początku do końca przez Vollarda ZMYŚLONA. (Według Rewalda.)

[4]) List Cézanne'a do Camoin. 22/II 1903. Cyt. Rewald str. 169.

[5]) Il. 23.

[6]) Il. 26.

na tle góry Ste Victoire» (1886) [1]), jak «Jas de Bouffan na wiosnę» (1887—88) [2]) albo «Ste Victoire» [3]) z 1905 roku.

W zestawieniu z pomieszczonymi obok fotografiami tych widoków, rozumiemy na czym polega niebezpieczeństwo fotograficznego naturalizmu, jak obraz Cézanne'a, każdy jego szkic istnieje sam dla siebie, jako natura przetransponowana a nie kopia natury.

O Zoli jest tu mowa o tyle tylko, o ile ma stosunek do Cézanne'a i do malarstwa. Autor książki pogłębia i wnosi szereg poprawek do ogólnie przyjętej i znowu zbyt uproszczonej wersji o stosunkach wzajemnych Zoli i Cézanne'a.

Przyjaźń ta była dłuższą i z obu stron wierniejszą niżby się mogło zdawać, (stosunki te zerwały się dopiero po 1886) pomimo zasadniczo różnych nastawień życiowych («Zola szukający tłumu z nieustanną potrzebą, by był słyszany, Cézanne zaś, szukający samotności, aby tworzyć») [4]), różnych kolei życiowych, (wzrastająca samotność Cézanne'a, wzrastająca sława zawsze eksponowanego Zoli) pomimo coraz bardziej zaznaczającej się różnicy światopoglądów, (Zola radykał walczący z katolicyzmem, znienawidzony przez katolików — Cézanne praktykujący i wierzący katolik).

Rewald wyolbrzymił rolę «Oeuvre» w zerwaniu przyjaciół. Podobieństwo bohatera tej powieści, Claude Lantier, «poronionego geniusza» do Cézanne'a napewno go zabolało, było jednak tylko ostatnią kroplą, która spowodowała rozejście się przyjaciół.

Opis walki Zoli o Maneta, impresjonistów, a może jeszcze bardziej powolny proces odchodzenia pisarza od wyśmiewanych i wciąż w niedostatku żyjących impresjonistów jest u Rewalda nietylko przejrzysty i pasjonujący ale AKTUALNY.

W ostatnim artykule Zoli o sztuce [5]), oraz w kilku wcześniejszych, wypowiada on szereg słusznych zarzutów przeciw tym wszystkim, którzy już wówczas spekulowali na nadchodzącej dopiero sławie impresjonistów i ich przyjaciół [6]); wykazuje jednak Zola przy tym ślepotę wobec tego, co było w malarstwie owych lat naprawdę wielkie, «nie zauważa słonia», ubolewa nad tem, że impresjoniści i ich przyjaciele (a więc Cézanne i Degas) są zbyt szybko zadowoleni ze siebie, że dzieł prawdziwych nie stworzyli, że niema wśród nich malarzy prawdziwie wielkiej miary, że Manet wyczerpał się zbyt pospieszną pracą!

Manet, który jeden ze swych portretów zaczynał od początku dwadzieścia siedem razy, Cézanne, który zmuszał modele swoje do stukilkudziesięciu posiedzeń, a martwe natury malował latami, Degas, którego uporczywość, ścisłość, ciągłe niezadowolenie z tego, co robił, są już dzisiaj przysłowiowe!!

Dla artysty, który malarstwo francuskie drugiej połowy XIX wieku przeżył jak przygodę miłosną, jak etap własnej malarskiej świadomości (a takich w Polsce jest sporo), książka Rewalda będzie źródłem radości i otuchy.

W świetle zmagań ówczesnych, poczuje sens własnych walk i własnej samotności, a życie Cézanne'a wyda mu się wzorem losu, o który każdy artysta godny tej nazwy marzyćby powinien.

J. C.

[1]) Il. 56.

[2]) Il. 60.

[3]) Il. 77.

[4]) Rewald str. 1.

[5]) «Peinture» Figaro 1896. Cyt. Rewald str. 151-4.

[6]) «Mordują nas i okradają jednocześnie» mawiał Degas.

A. VOLLARD

WSPOMNIENIA O CÉZANNIE

Pewnego dnia, gdy przechodziłem ulicą Clausel, oczy moje zatrzymały się na płótnie Cézanne'a, które wystawił w oknie sklepowym drobny kupiec farb, zwany w dzielnicy «ojcem Tanguy».

Ów ojciec Tanguy to bardzo poczciwy człowiek, który dlatego, że o mały włos nie został rozstrzelany podczas Komuny przez wersalczyków, uważał się za rewolucjonistę. Gdy został handlarzem farb, przekonanie o własnej rewolucyjności popchnęło go w kierunku malarzy, którzy szli w awangardzie, t. zn. odrzucili z palety «sok tytoniowy» i gęsto kładli farby. Możnaby z tego wnioskować, że «ojciec Tanguy», jak owa postać wprowadzona na scenę przez Durant, wierzył, że kilogram zieleni jest bardziej zielony, aniżeli gram zielonej farby.

Było to w roku 1892. Studiowałem prawo, by może kiedyś administrować w koloniach, a nawet wymierzać tam sprawiedliwość. Jednakże moje upodobania ciągnęły mnie raczej ku sztuce, ku malarzom, jak Renoir, Degas, Monet, których płótna podziwiałem u dra Filleau — ku całej wreszcie szkole impresjonistycznej. W tym czasie po raz pierwszy zobaczyłem obraz Cézanne'a. Przypominam sobie — był to mały pejzaż leśny, który później nabyłem za ok. 200 fr.

Tego dnia, kiedy ujrzałem owe płótno u ojca Tanguy, stało nas trzech przed wystawą. Był tam jakiś «pan», który zatrzymał się i rzekł z przekąsem: «Czy on przypadkiem nie chciał malować drzew?» i drugi ciekawski, robotnik, który powiedział: «Nie znam się na malarstwie, ale nie trzeba być specjalnie sprytnym, ażeby domyśleć się, że to są kasztany». Co do mnie, to patrzyłem szeroko, rozwartymi oczami i mówiłem sobie: «Taki obraz chciałbym mieć, gdybym był kolekcjonerem».

W rezultacie, skoro tylko otworzyłem sklep od ulicy, ambicją moją było urządzić wystawę dzieł Cézanne'a. Zachęcał mnie do tego zresztą Renoir, który ubolewał nad zaniedbaniem, w jakim pozostawia się tak wielkiego artystę. Ale ileż było trudności, żeby dowiedzieć się chociażby, jaki jest adres malarza. Pierwszą moją myślą było pobiec do ojca Tanguy, o którym wiedziałem, że jest zaufanym Cézanne'a. Miał nawet, jak mi mówiono, klucz od pracowni malarza, gdzie nieliczni przezorni amatorzy zaopatrywali się w płótna po cenie 100 fr. za wielkie, a 40 fr. za małe płótno.

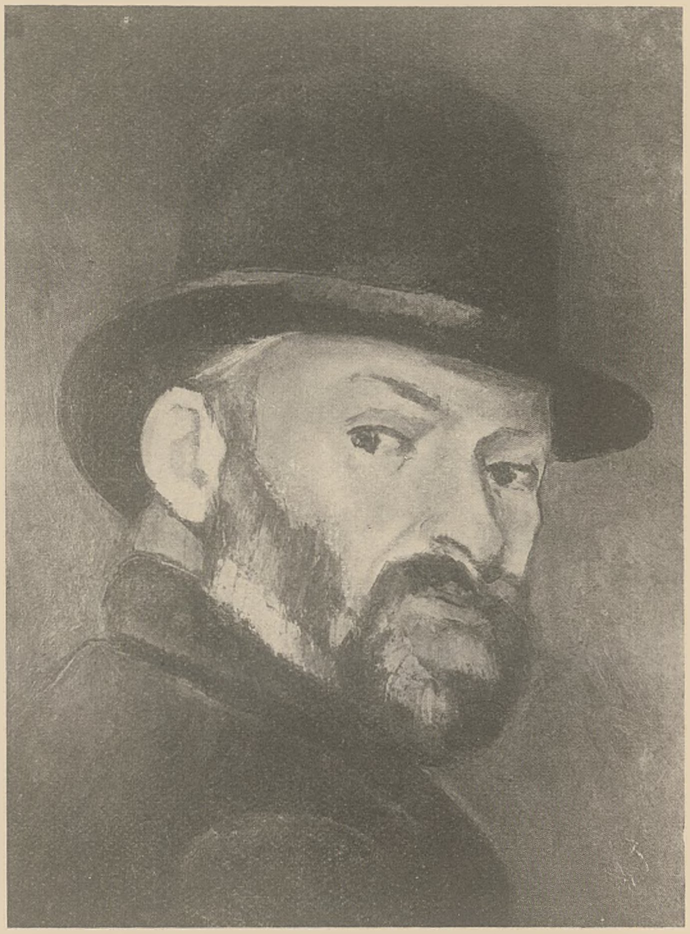
Ojciec Tanguy oznajmił mi, że Cézanne opuścił dzielnicę, nie pozostawiając adresu. Słyszał jednak, że artysta ma pracownię w Fontainebleau. Nie mogłem przecież chodzić od drzwi do drzwi w Fontainebleau i pytać o malarza. Wiedziałem natomiast, że pejzażysta szuka motywów na wsi, więc postanowiłem przepatrzyć okolicę, zasięgając informacji nawet w oberżach. Wszystko to okazało się daremne i już uważałem sprawę za przegraną, kiedy, wróciwszy do Paryża, dowiedziałem się po nowych perypetiach, że Cézanne mieszka przy rue des Lions. Tam zastałem jego syna, który zechciał uprzejmie pośredniczyć pomiędzy mną a artystą, bawiącym wówczas na Południu. Bo o tym, żeby się z Cézanne'm zetknąć osobiście, ani marzyć nie było można. Nie przyjmował on nikogo w obawie, aby ktoś nie starał się «złapać go za kark». Do tego stopnia posunął tę dziką namiętność izolacji, że kiedy pewien przyjaciel z czasów dziecinnych, którego nie widział przeszło 40 lat, spotkawszy się z nim w Aix, zapytał o jego adres, Cézanne, opętany stale obawą przed «złapaniem za kark», odpowiedział: «O, mieszkam daleko... na ulicy...»

Kiedy urządziłem wystawę Cézanne'a, zrozumiałem, jak prawdziwe były słowa Renoira: «dobry obraz początkowo odpycha». Obrazy, które wystawiałem, musiały być widocznie nadzwyczaj dobre, skoro krytycy skarżyli się, że nie rozstawiono przezornie wzdłuż mego sklepu naczyń na użytek przechodniów, którzy poczują gwałtowne mdłości... Jednak pisane mi było otrzymać za trudy nagrodę; zaraz w dwa tygodnie po otwarciu wystawy zgłosił się do mnie pierwszy nabywca obrazów Cézanne'a.

Był to ślepiec od urodzenia...

Na nim miałem dowód, że literatura może czasami posłużyć do zrozumienia, a nawet pokochania sztuki. Miał on, jak mi wyjaśnił, zamiłowanie do nowatorskich kierunków w literaturze i przez to samo czuł pociąg do Cézanne'a, który, jak słyszał, posłużył Zoli za model do dzieła «Oeuvre».

...Kiedy Cézanne był niezadowolony z pracy lub gdy mu ktoś przeszkadzał, dostawał straszliwych ataków furii, a wtedy biada przedmiotom, które wpadły mu pod rękę, chociażby to były jego własne płótna. Lubił powtarzać: «należy zrobić na nowo Poussin'a według natury», ale w pościgu za tym, co zniechęcony sam w końcu zaczynał uważać za chimerę, ileż zniszczył obrazów! Jedno płótno, pocięte na kawałki, wrzucił do wiadra na węgiel, inne cisnął na środek ogrodu, jeszcze inne zawisło na drzewie, jak sztandar... Stałą przyczyną wściekłości mala-



PAUL CÉZANNE *AUTOPORTRET (1883—5)*
(Zb. Gaston Bernheim de Villiers)

rza było to, że niebo nie chciało być zawsze «gris-clair» — szaro-perłowe. «Czy niebo będzie jutro «gris-clair»? — oto była jego wielka troska po całodziennej pracy. Często wstawał w nocy i szedł badać gwiazdy, a jeżeli miał dane, że żywioły nie spiskują przeciw niemu, spieszył, aby podzielić się radością z żoną, budził ją i zawiadamiał, że nazajutrz będzie «dobry seans»...

Ale nie tylko brak szaro-perłowego nieba wytrącał go z równowagi. Wystarczyło np., aby syn jego, Paweł, nie przyszedł na noc do domu, aby praca w Luwrze, gdzie chodził codziennie, nie szła po jego myśli, ażeby Anglicy odnieśli zwycięstwo nad Boerami, z którymi sympatyzował, albo wreszcie, żeby posłyszał szczekanie psa...

Pełen nieufności względem drugich, był Cézanne równocześnie ogromnie czuły. Zaczął szlochać na wiadomość o śmierci Zoli, który od czasu, gdy wybił się, nie widywał się zupełnie ze swoim dawnym towarzyszem. Już w czasach ich wspólnej

młodości Zola wyrzucał Cézanne'owi zaniedbanie. Cézanne np. lubił spać na ławce w parku Luksemburskim, kładł pod głowę buty jako poduszkę w obawie, aby mu ich ktoś nie ukradł. Później gniewało Zolę, kiedy widział, jak Cézanne przychodzi na przyjęcie do niego w czerwonej kamizelce, zapominając zwykle wytrzeć nogi na wycieraczce przed progiem. Publikacja «Oeuvre» pogłębiła przepaść między dawnymi przyjaciółmi. Zola zużytkował w tej książce pewne cechy, po których można było rozpoznać Cézanne'a. Ten jednakże lekceważył wszystko, odnoszące się do jego osoby w tym dziele i oburzał się tylko na to, że pisarz mógł pokazać malarza, który popełnia samobójstwo jedynie z tego powodu, że mu się nie udało dzieło. «Ależ proszę pana, panie Vollard, kiedy obraz nie jest dobry, wrzuca się go do ognia i zaczyna się malować nowy...»

Te wszystkie urazy rozwiały się jednak w dzień, kiedy Cézanne, malując pejzaż, dowiedział się nagle, że pisarz bawi w przejeździe w Aix. Rzucił wszystko i pobiegł go odszukać. Po drodze ktoś mu doniósł, że Zola zapytany, czy nie zamierza odwiedzić Cézanne'a, odpowiedział: «Po cóż odwiedzać tego wykolejeńca?...» Ze smutkiem wrócił Cézanne na «motyw»...

Kiedy później, w czasie spaceru po okolicach w Aix, opowiadał mi o tym, pozwoliłem sobie na uwagę, że wyrzekanie się przyjaciela dla manier estetycznych nie licuje z charakterem Zoli, który dopiero co w aferze Dreyfusa dał przykład wielkoduszności i że, co do mnie, wahałbym się w to wierzyć. Cézanne potrząsnął głową... Nagle mówi: «Niech pan spojrzy na tę chmurę. Chciałbym móc to oddać. Monet to potrafi, on ma nerw». I zaraz, bez przejścia, z obnażoną w słońcu głową zaczął recytować wiersz Beaudelaire'a...

Kiedy niebo nie było «gris-clair», Cézanne, przestrzegający pilnie tradycji, szedł w niedzielę na mszę. Ale od księży trzymał się troskliwie z daleka. Szczególną niechęć powziął do kleru w Aix, z powodu pewnego obmierzłego proboszcza, który w Saint Sauveur grał fałszywie na organach... Na ogół przyznawał religii wiele dobrego. Kiedy raz spytałem go, dlaczego nie dokończył portretu Geffroy'a, rzekł: «Niech mnie pan trochę zrozumie, panie Vollard, on opowiadał mi ciągle o Clemenceau. Zwinąłem więc manatki i uciekłem do Aix...» «Nie jest pan zatem za Clemenceau?» — spytałem. «Wie pan, on ma temperament, ale uprawia politykę handlarza winem... A ja jestem słaby w życiu, potrzeba mi oparcia o Rzym».

W jakiś czas potem Cézanne powiedział mi: «Muszę pana namalować».

Zgodziłem się skwapliwie.

Miał wtedy pracownię w Paryżu przy ul. Hégésippe-Moreau. Nie widziało się w niej ani śladu rupieci, jakimi niektórzy malarze tak lubią się otaczać. Co się tyczy osobliwości — były tam po prostu groszowe ryciny, przedstawiające obrazy mistrzów poprzyczepiane tu i ówdzie na ścianach.

Gdy wszedłem, Cézanne wskazał mi krzesło ustawione na czymś w rodzaju estrady. Kiedy spostrzegł, że waham się usiąść, rzekł: «O nie upadnie pan, jeśli się pan nie będzie ruszał». Po takim zapewnieniu zająłem miejsce. Po jakimś czasie zdrzemnąłem się, głowa opadła mi na ramię i w jednej chwili straciłem równowagę... Cézanne rzucił się na mnie z podniesionymi pięściami: «Ach, nieszczęsny, przepadła poza! Mówię panu — trzeba pozować, jak jabłko. Czy jabłko się rusza?»

Ta moja przygoda pozwala zrozumieć, dlaczego Cézanne wybierał tak często modele, które lubiły pozować, ze swego otoczenia. Jakże często szczególnie pani Cézanne pozowała mu z całą gotowością. Gdyby nie cierpliwość tej kobiety, Cézanne nie pozostawiłby nam ani jednej damskiej podobizny — niewiasty bowiem onieśmielały go. Zarzucał im, że to «cielęta» i «kalkulatorki».

To też niemałe było moje zdziwienie, gdy pewnego dnia zobaczyłem Cézanne'a w pracowni z damskim kapeluszem w ręce:

— To dla modela, którego oczekuję. Bardzo stare pudło, panie Vollard!... — Ale i w tym wypadku nie szło widocznie gładko, bo kiedy w jakiś czas potem przyszedłem do atelier, ujrzałem portret «pudła» poprzebijany szpachtlą.

— Wie pan, zupełnie niemożliwe zachować pozę, ona się cały czas drapie.

Kiedy Cézanne'a spotykały tego rodzaju niepowodzenia, zabierał się do malowania jabłek — te ani drgnęły. Niestety jabłka w końcu gniją; wtedy przerzucał się na kwiaty z papieru — te przynajmniej nie zgniją... No tak, ale one pełzną — szelmy! Z rozpaczy rzucał się na stare tomy «Magazin Pittoresque», gdzie znajdował modele w całkowitym spoczynku. W ten sposób wymalował nadzwyczajny bukiet, który jako legat Caillebotte'a został odrzucony przez rząd. W piętnaście lat później — sprawiedliwym zrządzeniem losu — państwo w osobie ministra Clementela zabiegało usilnie u rodziny Caillebotte o ten dar, ale dostało odmowę. W tym czasie byliśmy daleko od sarkazmów, z jakimi ówczesny dyrektor Sztuk Pięknych p. Roujon przyjął Mirbeau, który zażądał Legii Honorowej dla malarza z Aix. Jeżeli Cézanne pragnął istotnie wtedy udekorowania Legią to dlatego, że wierzył niezachwianie w skuteczność czerwonej wstążeczki, która mu miała szeroko otworzyć podwoje Salonu Bouguereau, uparcie dotąd przed nim zamkniętego.

Być przyjętym do Salonu, wydawało się Cézanne'owi formą rewanżu, czymś w rodzaju kopniaka w stronę Sztuk Pięknych, skąd wyszła legenda «o malowaniu z pistoletu». Opowiadano bowiem istotnie po pracowniach, że Cézanne uzyskuje swe obrazy, wyładowując na białe płótno pistolet, wypełniony rozmaitymi farbami...

Że Cézanne nie odczuwał żadnej goryczy, spotykając się z niezrozumieniem, z jakim przyjęto pierwsze jego dzieła, z niezrozumieniem, które prześladowało go uparcie, świadczy fakt, że kiedy posłał swe obrazy do Aix na wystawę, zorganizowaną przez Towarzystwo Amatorów Sztuki, którego był członkiem, a płótna jego nie zostały wywieszone, on nawet nie zaprotestował.

Nie mógł natomiast opanować wściekłości, kiedy atakowano, albo gdy mu się zdawało, że ktoś atakuje malarzy, których kochał. Oto co mi się przydarzyło w związku z twórczością Delacroix. Podczas malowania mego portretu, Cézanne powiada: «Na wencie Choquet'a będzie nadzwyczajny obraz z kwiatami Delacroix. On zresztą wspomina o nim w testamencie». Nazajutrz mówię do Cézanne'a: «Czytałem w testamencie Delacroix ustęp, dotyczący tych kwiatów, które wydają się przypadkowo rzucone na szare tło». Cézanne podskoczył: «O, nieszczęsny, ośmiela się pan mówić, że Delacroix malował przypadkowo?!» — Tego dnia mój portret o mały włos nie został pocięty. Już podniosło się mściwe ramię uzbrojone w szpachtlę, ale na szczęście zdążyłem jeszcze wytłumaczyć Cézanne'owi, że ja przecież powtórzyłem tylko własne słowa Delacroix, wypowiedziane à propos tych kwiatów.

— Niech pan wie, panie Vollard, że Delacroix jest najsilniejszy...

Zamurowany w swoim malarstwie, Cézanne już po sześćdziesiątce pochlebiał sobie, że robi postępy. Żył coraz bardziej poza rzeczywistością. Pewnego dnia, wracając z pejzażu, wysiadł z powozu, ponieważ koń szedł pod górę. Gdy doszedł do szczytu wzniesienia, woźnica machinalnie podciął konia. Roztargniony Cézanne zapomniał o powozie i szedł dalej pieszo.

Pewnego mroźnego popołudnia przypatrywałem się z mostu Concorde Sekwanie unoszącej krę. Cóż to, czy się nie mylę? Wydaje mi się, że rozpoznaję Cézanne'a, klęczącego na brzegu rzeki.

— Jak to, panie Cézanne, to pan?

— Widzi pan, myję pędzle. W pracowni woda zamarzła... Panie Vollard, jestem zadowolony z dzisiejszej mojej pracy w Luwrze. Jeżeli jutro będzie niebo «gris-clair», pański portret zyska na tym...

W każdym razie musiał «zyskiwać» bardzo wolno, bo po przeszło stu seansach, kiedy malarz pakował się, by wrócić do Aix, powiedział mi w zaufaniu: «Nie jestem niezadowolony z gorsu koszuli... Postaram się wrócić później do tego płótna, o ile do tego czasu zrobię jakieś postępy. Niech pan mnie zrozumie, panie Vollard, kontury mi uciekają...»

Tak to Cézanne, Don Kichot malarstwa, ciągłym szukaniem po omacku, wiecznym rozpoczynaniem od nowa, badaniem nad własną niemocą, utwierdził w końcu «innych», którzy niczego innego zresztą nie pragnęli, w przekonaniu, że jest on tylko biednym człowiekiem, niezdolnym do wykończenia jednego obrazu.

Czasem Cézanne odzyskiwał nagle świadomość swej wartości i nawet ktoś słyszał pewnego dnia, jak malarz, oburzony okazanym mu brakiem szacunku, wykrzyknął: «Nie wie się zatem, że jestem Cézanne!»

Wystarczyło jednak, że wziął pędzel do ręki, a znowu stawał się sztubakiem drżącym, że mu się praca nie uda, gorliwym uczniem, którego wszystkie wysiłki zmierzają do zdobycia dobrej noty, albo jeszcze dokładniej — rzemieślnikiem, który zajadle pracuje nad dziełem, mającym mu zapewnić tytuł «mistrza».

A. VOLLARD.

Tłum. Kazimierz Mitera.

LIST CÉZANNE'A DO SUPERINTENDENTA WYDZIAŁU SZTUK PIĘKNYCH

(Z książki Vollard'a — Paul Cézanne, str. 33)



PAUL CÉZANNE *MEDEA*
(akw. według obrazu Delacroix)

W roku 1866 Cézanne postanowił stanąć oko w oko z oficjalnym salonem. Wybrał w tym celu obrazy pt. «Popołudnie w Neapolu» i «Kobieta z pchłą», które to obrazy jego zdaniem mogły liczyć na pełne zrozumienie «mieszczuchów z jury». Będąc tego dnia bez grosza, nie mógł wysyłki dostawić przez posłańca. Nie stracił jednak animuszu, załadował swe płótna na wózek ręczny i z pomocą usłużnych przyjaciół ruszył do Palais de l'Industrie. Przyjazd jego był sensacją. Otoczyli go młodzi malarze i triumfalnie wnieśli na rękach. Jury jednak nie podzielało bynajmniej tego entuzjazmu — oba obrazy zostały odrzucone. Na to Cézanne wysłał protest do superintendenta urzędu Sztuk Pięknych pana Nieuwerkerke. Nie otrzymawszy odpowiedzi, wysłał drugi list następującej treści:

19 kwietnia 1866.

Szanowny Panie!

Miałem zaszczyt pisać do Pana w tych dniach w sprawie dwóch moich płócien, które jury Salonu odrzuciło. Wobec tego, że Pan mi dotychczas nie odpowiedział, kładę jeszcze raz nacisk na powody dla których zwróciłem się do Pana. Zresztą ponieważ Pan napewno otrzymał mój list, nie potrzebuję powtarzać tutaj argumentów, które uznałem za słuszne Panu przedłożyć. Poprzestaję więc na oświadczeniu, że nie mogę przyjąć bezprawnego sądu kolegów, którym osobiście nie dałem upoważnienia do sądzenia mnie.

Piszę więc do Pana, aby poprzeć me żądanie. Pragnę odwołać się do publiczności i wystawić mimo wszystko. Życzenie moje nie wydaje mi się czymś nadzwyczajnym i gdyby Pan zapytał kogokolwiek z malarzy którzy się znaleźli w mojej sytuacji, odpowiedzieliby Panu wszyscy, że nie uznają jury i że chcą uczestniczyć w wystawie w ten czy inny sposób, gdyż wystawa powinna być otwarta dla każdego, poważnie pracującego artysty.

Niechaj zatem Salon Odrzuconych zostanie na nowo przywrócony. Chociażbym nawet miał być tam sam jeden, to jednak pragnę gorąco, aby publiczność dowiedziała się przynajmniej, że nie zależy mi na towarzystwie tych panów z jury więcej, niż im na moim.

Liczę na to, że Pan mego listu nie pominie milczeniem. Wydaje mi się, że każdy przyzwoity list zasługuje na odpowiedź.

Zechce Pan przyjąć zapewnienie mego wysokiego poważania.

Paul Cezanne.
22, rue Beautreillis.

W archiwum Luwru, gdzie list ten pozostaje dzisiaj w pieczołowitym przechowaniu, znajdujemy na marginesie jego następującą uwagę:

«To, czego żąda jest niemożliwe. Zostało uznane, że wystawa odrzuconych nie odpowiada godności sztuki i nie zostanie przywrócona».

Tłum. K. Mitera.

LISTY CÉZANNE'A DO EMILA BERNARD

List I.

Aix en Provence, 15 kwietnia 1904.

Drogi Panie Bernard!

Nim Pan otrzyma ten list, będzie Pan zapewne już miał wiadomość z Belgii. Sprawia mi wielką radość dowód szczerej sympatii dla mej sztuki, jaką Pan był łaskaw wyrazić w swym liście.

Pozwoli Pan, że powtórzę raz jeszcze to, o czym już z Panem mówiłem tutaj: należy ujmować naturę poprzez walec, kulę, stożek, wszystko wsadzone w perspektywę, tak, aby każda strona przedmiotu, czy też planu kierowała się ku punktowi centralnemu. Linie równoległe do horyzontu dają szerokość wycinka natury lub, jeśli Pan woli, widowiska, jakie «Pater omnipotens aeterne Deus» roztacza przed naszymi oczami. Linie prostopadłe do horyzontu dają głębię. Otóż natura przedstawia się nam ludziom raczej jako głębia, niż jako powierzchnia, stąd też konieczność wprowadzenia w wibrację świetlną, którą wydobywamy czerwieniami i żółtościami, dostatecznej ilości barw niebieskich, aby dać odczuć powietrze.

Chciałem Panu powiedzieć, że oglądałem ponownie studium Pana, wykonane na dole w pracowni, jest ono dobre. Powinien Pan, moim zdaniem, iść dalej tą drogą, ma Pan świadomość tego, co należy robić, a w krótkim czasie odwróci się Pan od Gauguin'ów i Van Gogh'ów!

Proszę złożyć podziękowania Pani Bernard za miłą pamięć, którą zechciała zachować dla niżej podpisanego, również całusy dla dzieci od ojca Goriot oraz wyrazy pełnego poważania dla Pańskiej szanownej rodziny.

List II.

Aix, 12 maja 1904.

Mój drogi Panie Bernard!

Całkowite pochłonięcie pracą i podeszły mój wiek wytłumaczą Panu dostatecznie zwłokę mej odpowiedzi.

W swym ostatnim liście porusza Pan zresztą rzeczy tak rozmaite, niemniej wszystkie odnoszące się do sztuki, że trudno mi jest podążyć za biegiem Pańskich myśli.

Mówiłem już Panu, że talent Redona bardzo mi się podoba i z całego serca zgadzam się z nim w odczuciu i podziwie dla Delacroix. Nie wiem, czy moje wątłe zdrowie pozwoli mi kiedyś namalować apoteozę Delacroix, o czym od dawna marzę.

Jeśli chodzi o mój sposób pracy jest on bardzo powolny, natura bowiem przedstawia mi się jako zjawisko niezwykle złożone; ciągle trzeba pokonywać nowe trudności, aby się posunąć naprzód. Należy wpierw dobrze zobaczyć to, co chcemy namalować i wczuć się dokładnie, a poza tym wyrażać się jasno i z siłą.

Dobry smak jest najlepszym sędzią. Należy jednak do rzadkości. Artysta zwraca się jedynie do małej garstki ludzi.

Artysta powinien gardzić sądem, który nie opiera się na inteligentnej obserwacji charakteru zjawisk. Powinien mieć się na baczności przed literackością, która powoduje tak często, że malarz oddala się od swej prawdziwej drogi — aby się gubić zbyt długo w nieuchwytnych spekulacjach.

Luwr, to dobra księga, której się można poradzić, lecz i to nie powinna być niczym innym, jak pośrednikiem. Studium prawdziwe i wspaniałe, jakiemu należy się oddać, to natura ze swą różnorodnością obrazów.

Serdecznie dziękuję za przesyłkę książki pańskiej, chcę ją przeczytać, gdy będę miał głowę spokojniejszą.

Może Pan posłać Vollard'owi, jeśli Pan sądzi, że tak będzie dobrze to, o co Pana prosił [1])

Serdecznie Panu oddany

List III.

Aix, 26 maja 1904.

Mój drogi Panie Bernard!

Myśli, jakie zamierza Pan rozwinąć w swym najbliższym artykule w «L'Occident», dosyć mi się podobają. Jednak wciąż powracam do tego samego: malarz powinien całkowicie poświęcić się studium natury i starać się tworzyć obrazy, które byłyby pouczające.

Rozprawianie o sztuce jest prawie bezużyteczne. Praca dzięki której robimy postępy we własnym zawodzie, jest wystarczającą nagrodą za to, że się jest niezrozumianym przez głupców. Literat wyraża się za pomocą abstrakcji, podczas gdy malarz konkretyzuje za pomocą rysunku i koloru swe doznania i spostrzeżenia.

Nie jest się nigdy ani zbyt sumiennym ani zbyt szczerym, ani też zbyt uległym wobec natury; jednakowoż jest się więcej lub mniej panem swego modela, a przede wszystkim swych środków wyrażania. Wnikać w to, co się ma przed sobą i wytrwałe wypowiadać się jak najlogiczniej.

Pictor Paul Cézanne

List IV.

27. czerwca 1904.

Mój drogi Panie Bernard!

Otrzymałem Pański cenny list z dnia ....., który zostawiłem na wsi. Jeśli tak późno odpowiadam, to dlatego, że przechodzę ostatnio rozstroje mózgowe, które mi przeszkadzają w swobodzie ruchów. Wciąż jestem pod obuchem doznań, a mimo mego wieku tkwię cały w malarstwie. Pogoda jest piękna, to też korzystam z niej aby pracować. Trzebaby namalować z dziesięć dobrych studiów i sprzedać je drogo, skoro amatorzy robią na tym interesy. Wczoraj przyszedł list adresowany do mego syna — wedle przypuszczeń pani Brémond, pochodzi od Pana. Kazałem go przeadresować na rue Duperré, 16, Paryż, IX arrondissement. Vollard podobno urządził kilka dni temu wieczór z tańcami, gdzie się bardzo obżerano. Była tam zdaje się, cała młoda szkoła, Maurice Denis, Vuillard i inni. Paweł i Joachim Gasquet tam się spotkali. Myślę, że najlepiej jest dużo pracować. Pan jest młody, niech Pan maluje i sprzedaje.

Przypomina sobie Pan piękny pastel autoportret Chardin'a, w okularach i z zasłoną w formie daszka nad oczami. Spryciaż z tego malarza. Czy Pan nie zauważył, że walory ustalają się lepiej w naszym oku,

[1]) Chodziło o fotografię Cézanne'a.

jeżeli osadzimy w poprzek nosa jakąś lekką płaszczyznę? Niech Pan to sprawdzi i powie mi, czy się nie mylę.

List V.

Aix, 25 lipca 1904.

Mój drogi Panie Bernard!

Otrzymałem numer «Revue Occidentale» [1]. Nie pozostaje mi, jak tylko podziękować Panu za to, co Pan o mnie napisał.

Żałuję, że nie możemy być razem, ponieważ ja nie chcę mieć racji w teorii, lecz wobec natury. Ingres pomimo swego «stylu» [2] i swych wielbicieli jest tylko bardzo małym malarzem. Najwięksi — Pan ich zna lepiej niż ja [3] — to Wenecjanie i Hiszpanie.

Chcąc robić postępy trzeba się zwrócić do natury, w zetknięciu z nią oko się wykształca. Wzrok staje się koncentryczny na skutek patrzenia i pracy; chcę przez to powiedzieć, że na pomarańczy, na jabłku, na kuli, na głowie, istnieje pewien punkt najbardziej wystający; punkt ten, pomimo szalonego działania światła, cienia i barwy, jest zawsze najbliższy naszego oka. Brzegi przedmiotów uciekają ku centrum położonemu na naszym horyzoncie. Z małym nawet temperamentem można być dobrym malarzem. Można robić rzeczy niezłe, nie będąc ani wybitnym kolorystą, ani nie posiadając specjalnych zdolności harmonizowania. Wystarczy jeśli się ma poczucie sztuki, to oczywiście budzi grozę u mieszczuchów. Wszelkie więc instytuty, pensje i odznaczenia mogą być jedynie dla kretynów, blagierów i błaznów. Niech Pan nie zajmuje się krytyką sztuki, niech Pan maluje. W tym leży ratunek,

Serdeczny uścisk dłoni od starego towarzysza

Paul Cézanne

[1] Ma być «L'Occident» — uw. E. Bernarda.
[2] Cézanne użył tu słowa w gwarze prowansalskiej «estyle», nadając mu ironiczne znaczenie. Uw. tłum.
[3] Emil Bernard powrócił właśnie z Włoch i Hiszpanii. Uw. tłum.

List VI.

23. grudnia 1904,

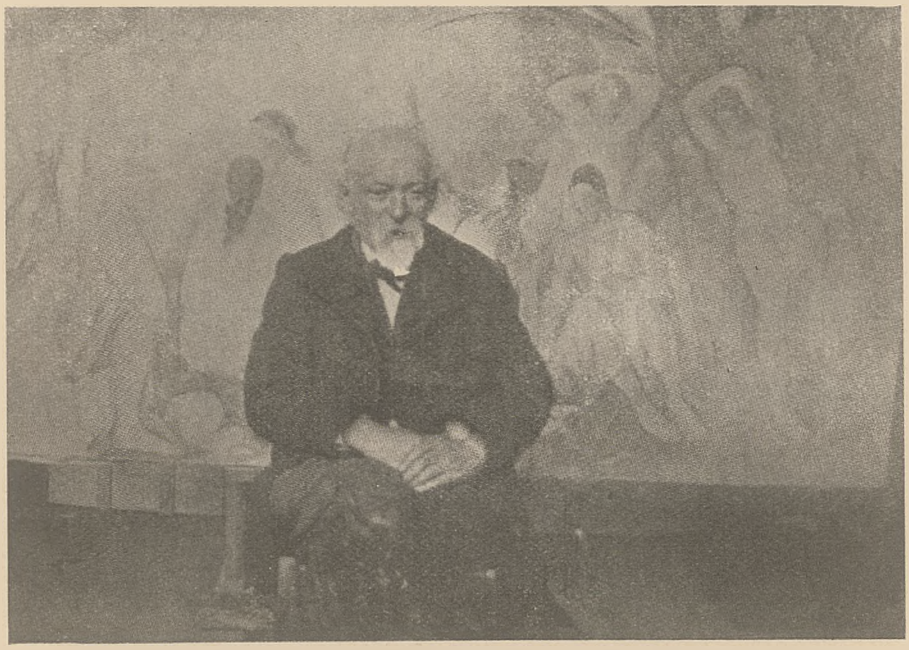
Otrzymałem miły list Pana z Neapolu; nie będziemy roztrząsać zagadnień estetycznych. I owszem, podzielam podziw Pana dla najtęższego z Wenecjan, oddajemy cześć Tintorettowi.

To, że Pan pragnie moralnego i intelektualnego oparcia o dzieła, których z pewnością nikt nie przewyższy, trzyma Pana czujność w stałym napięciu, zmusza do ciągłego szukania środków interpretacji, co najpewniej doprowadzi Pana do wyczucia własnych sposobów wyrażania w obliczu natury. Niech Pan wierzy, że w chwili, kiedy je Pan posiądzie — odnajdzie Pan bez wysiłku i przed naturą środki używane przez czterech czy pięciu wielkich Wenecjan.

Otóż jedno jest pewne — twierdzę to z całą stanowczością: w naszym aparacie wzrokowym powstaje wrażenie optyczne, które nam pozwala dzielić na światło, półton i ćwierćton, plany wyobrażone za pomocą doznań barwnych (światło za tym nie istnieje dla malarza). Więc dopóki Pan idzie od czerni do bieli — a pierwsza z tych abstrakcji jest jakby punktem oparcia zarówno dla oka, jak dla mózgu — jesteśmy na manowcach, nie zdołamy dojść do opanowania naszych możliwości, do władania sobą. W takim okresie (z konieczności muszę się trochę powtarzać), zwracamy się do dzieł wspaniałych, przez wieki nam przekazanych, które są dla nas pokrzepieniem i podporą, podobnie, jak deska dla pływającego. Wszystko, co mi Pan pisze w swym liście, jest zupełnie słuszne. Spodziewam się, że wkrótce się spotkamy.

Pragnę w miarę możności odpowiedzieć na najważniejsze punkty Pańskiego miłego listu i proszę Pana o przyjęcie etc.

Życząc Panu — kochany Kolego — szczęśliwego Nowego Roku, ściskam Pańską dłoń.



Fotografia Cézanne'a z roku 1904 na tle jego kompozycji przedstawiającej kąpiące się kobiety.

List VII. (bez daty)

Mój drogi Panie Bernard!

Odpowiadam zwięźle na kilka kwestji, które Pan poruszył w ostatnim liście. Sądzę, że istotnie, jak mi to Pan pisze, zrobiłem kilka kroków naprzód, bardzo zresztą powolnych, w ostatnich pracach, które Pan u mnie oglądał. Jest wszakże rzeczą bolesną, gdy jest się zmuszonym stwierdzić, że lepsze malarskie zrozumienie natury i rozwój środków ekspresji przychodzi wraz ze starością i osłabieniem ciała.

Jeżeli salony oficjalne mają tak niski poziom, to przyczyna tkwi w tym, że się tworzy mniej lub więcej utartymi sposobami.

Byłoby lepiej, gdyby wnoszono więcej emocji osobistej, obserwacji i woli.

Luwr jest księgą, w której uczymy się czytać. Nie powinniśmy jednak poprzestawać na przyswojeniu sobie pięknych recept naszych znakomitych poprzedników. Wyjdźmy z nich, aby studiować piękną naturę, próbujmy uwolnić od nich umysł, starajmy się wypowiadać zgodnie z naszym temperamentem osobistym. Zresztą czas i zastanowienie zmienią zwolna naszą wizję, aż w końcu zrozumiemy.

W czasie obecnych deszczów nie da się wypróbować w plenerze tych zasad tak przecie słusznych. Wytrwałość doprowadzi nas do zrozumienia również i wnętrza, jak zresztą wszystkiego. Tylko, że stare nawyki bezczelnie przytłaczają naszą świadomość, która potrzebuje czasem bicza.

Zrozumie mnie Pan lepiej, kiedy się zobaczymy; studium zmienia naszą wizję tak dalece, że skromny a olbrzymi Pissarro, staje się usprawiedliwiony w swych anarchistycznych teoriach.

Niech Pan rysuje; lecz pamiętać trzeba, że refleks wszystko otacza, światło tworzy zapomocą swych refleksów wszystko obejmującą otokę świetlną.

Serdecznie oddany

List VIII.

Aix, 23. października 1905.

Mój drogi Panie Bernard!

Listy Pana są dla mnie podwójnie cenne, po pierwsze ze względów czysto egoistycznych, ponieważ wyrywają mnie z tej jednostajności, która powstaje wskutek nieustannego zdążania do jednego i tego samego celu i powoduje w momentach zmęczenia fizycznego, rodzaj umysłowego wyczerpania, po drugie pozwalają mi — co prawda nieco za często — roztrząsać przed Panem moje uparte dążenia do zrealizowania tego kawałka natury, który padając nam w oko, daje nam obraz. Otóż jest do rozwinięcia teza, że jakikolwiek byłby nasz temperament, czy nasze możliwości wobec natury, należy malować to, co widzimy, zapominając o wszystkim, co zrobiono przed nami. To sądzę, powinno dać artyście możność ukazania całej swej osobowości wielkiej czy małej.

W moim wieku, gdy się ma blisko siedemdziesiąt lat, wrażenia kolorystyczne, oddające światło, są przyczyną niedomagań, które mi nie pozwalają ani pokryć płótna, ani dojrzeć rozgraniczeń przedmiotów w miejscach, gdzie punkty styczne są nikłe i delikatne, stąd bierze się to, że mój obraz bywa niepełny. Z innej strony plany wchodzą jedne na drugie, powód, dla którego neo-impresjonizm obrysowuje kontury ciemną kreską, jest to wada, z którą należy walczyć z całej siły. Przecież natura daje nam środki do osiągnięcia tych zamierzeń. Pamiętałem dobrze, że Pan był w T., ale ponieważ trudno mi jest zainstalować się u siebie, oddałem się do dyspozycji mej rodziny, która szuka tylko własnej wygody, a o mnie trochę zapomina. Takie jest życie; w moim wieku powinienem mieć więcej doświadczenia i użyć go dla dobra ogólnego.

Jestem Panu dłużny prawdę w malarstwie i wyjawię ją Panu.

Oddany Panu stary

Paul Cézanne

List IX.

Aix, 21. września 1906.

Mój drogi Panie Bernard!

Znajduję się w takim stanie rozstroju mózgowego, w tak silnym podenerwowaniu, że była chwila, kiedy się obawiałem o mój biedny rozum. Po straszliwych upałach, które dopiero co przebyliśmy, przyszła temperatura łagodniejsza i przywróciła naszym umysłom trochę spokoju, a był to najwyższy już czas; obecnie, mam wrażenie, nastąpiła poprawa w moim zdrowiu i lepiej sobie zdaję sprawę, czego szukać w moich studiach. Czy osiągnę swój cel tak upragniony, tyle lat poszukiwany? Marzę o tym, lecz póki go nie osiągnąłem, trawi mnie jakiś niepokoj, który nie może ustąpić, zanim nie dobiję do portu, czyli zanim nie zrealizuję czegoś, coby było lepsze niż dotychczas, a tym samym stało się probierzem teorji, te bowiem są łatwe. Prowadzę więc dalej me studia.

Ale oto w tej chwili ponownie przeczytałem Pański list i widzę, że wciąż nie odpowiadam na pytania. Proszę mi wybaczyć; jak to już Panu mówiłem, przyczyną jest ciągły, pochłaniający mnie wysiłek, z jakim dążę do osiągnięcia mych zamierzeń. Ciągle się uczę z natury i zdaje się, że robię powoli postępy. Chciałbym Pana widzieć przy sobie, ponieważ samotność zawsze trochę ciąży, ale jestem stary, schorowany i przysiągłem sobie, że raczej umrę malując, aniżeli miałbym się stoczyć w poniżające rozprężenie, jakie zagraża starcom, którzy się pozwalają opanować przez namiętności przytępiające ich umysł. Jeśli będę miał przyjemność zobaczyć się znowu któregoś dnia z Panem, będziemy mogli ustnie lepiej się porozumieć. Wybaczy mi Pan, że wracam wciąż do tego samego; ja dążę do logicznej rozbudowy tego, co widzimy i odczuwamy przy pracy wobec natury, dopiero później troszczę się o sposób wykonania. Sposób wykonania jest dla nas jedynie zwyczajnym środkiem, za pomocą którego publiczność może odczuć to, co my sami odczuwamy i znaleźć przyjemność w naszym dziele. Wielcy mistrzowie, których podziwiamy, właśnie nieinaczej musieli postępować.

Miłe pozdrowienie od upartego starca, który serdecznie ściska Panu rękę.

Paul Cézanne

Tłumaczył Kazimierz Mitera



PAUL CÉZANNE *MŁYN W PONTOISE (1880)*
(Museum Berlin)

CHARLES CAMOIN

WSPOMNIENIE O CÉZANNE'IE

Z książki Léo Larguier'a „Un dimanche avec Paul Cézanne".

Malarz Charles Camoin, którego spotkałem u Cézanne'a, w czasie kiedy, podobnie jak i ja, odbywał służbę wojskową w Aix, zebrał swe wspomnienia w artykule napisanym żywo i trafnie.

Opowiada w nim o naszych obiadach niedzielnych i ujmuje świetnie zasadnicze myśli mistrza, wypowiadane o malarstwie.

Oto co pisze:

W listopadzie 1901 r. przybyłem do garnizonu w Aix — en Provence. Od pierwszego dnia przyrzekłem sobie poznać Cézanne'a, którego dzieła wystawione przy rue Laffitte wzbudzały wesołość przechodniów i były przedmiotem tylu namiętnych dyskusyj w pracowni Gustawa Moreau.

Nie znałem jego adresu, lecz nie wątpiłem, że wskaże mi go pierwszy lepszy przechodzień.

Po licznych bezowocnych zabiegach zacząłem już tracić nadzieję. Przyszło mi wówczas na myśl, wstąpić do katedry, gdzie odźwierny zaraz wskazał mi adres obu panien Cézanne, sióstr malarza, które były znane z pobożności.

Było około 8-ej godziny wieczorem, kiedy przyszedłem pod numer 25 ul. Boulegon, nie wiedząc, jak się przedstawię mistrzowi, którego uważałem za największego malarza epoki.

Zadzwoniłem kilka razy, po jakimś czasie słyszę, że otwiera się okno na drugim piętrze i czyjś głos pyta: Kto tam? — Byłem tak bardzo onieśmielony, że nic nie odpowiedziałem.

Przeczekałem jeszcze chwilę. Za bramą dały się słyszeć ciężkie kroki; oto Cézanne, na pół ubrany, sam otwiera mi drzwi.

Już się położył i musiał wstać dla mnie! Wyjąkałem kilka słów przeproszenia. Zacząłem mówić o obrazach, które widziałem na rue Laffitte, chciałem odejść, ale zaproszono mnie do wewnątrz.

Znaleźliśmy się w małej sali jadalnej, typowej dla mieszczańskiego domu na prowincji.

Cézanne usiadł naprzeciwko mnie.

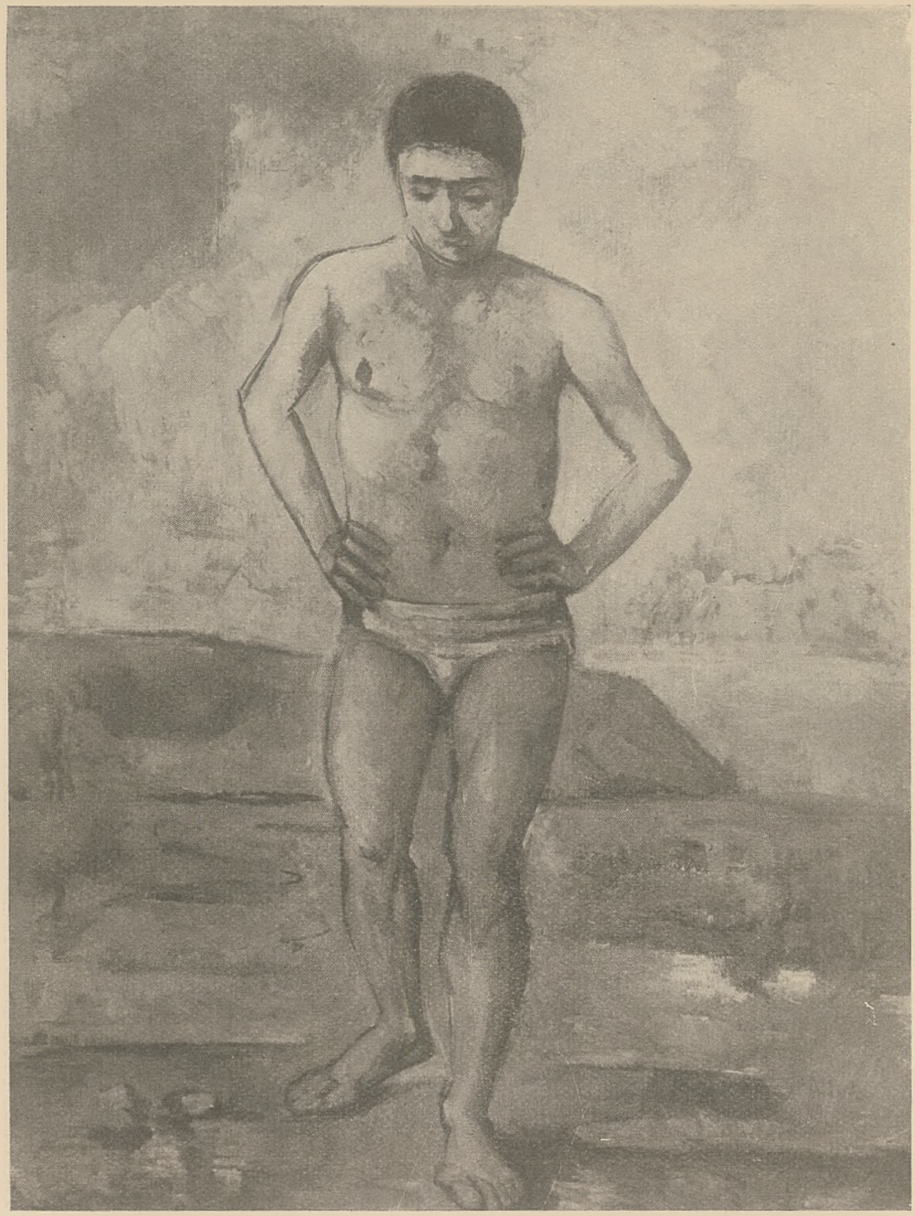
Natychmiast zaczyna rozmowę o malarstwie, tłumaczy mi w jaki sposób podstawa lampy, stojącej na stole, odcina się od tła serwety ceratowej. Byłem jednak zbyt wzruszony, aby odnieść pełną korzyść z tej pierwszej wizyty, której nie miałem odwagi przedłużać. Cézanne zresztą, co było dla mnie rzeczą najważniejszą, upoważnił mnie, by go ponownie odwiedzić.

W ten sposób zaczęły się stosunki między nami, które stały się coraz bliższe i serdeczniejsze.

Pewnego dnia spotkałem u niego poetę Léo Larguier'a, który tak jak ja odbywał służbę wojskową w Aix.

Cézanne często zapraszał nas w niedzielę na obiady. Były one pełne humoru i świetnych dyskusji o sztuce i literaturze. Zdarzało się, że Cézanne podnosił nagle głos i podkreślając swe słowa mocnym uderzeniem pięści, mówił: «M i m o w s z y s t k o j e s t e m n a p r a w d ę m a l a r z e m».

Nieraz w trakcie posiłku, Cézanne wstawał bez słowa, i znikał w sąsiednim pokoju. Kucharka jego, pani Brémond przynosiła następne danie, ale Cézanne wciąż nie wracał.



PAUL CÉZANNE *AKT MĘŻCZYZNY*

Był przy swej staludze i zapominał zupełnie o nas.

W niedzielę chodziłem często na jego spotkanie do kościoła, gdzie siadywał w ławce kolatorskiej.

«Religia jest dla mnie hygieną moralną» — mówił — lecz, zaraz od progu kościoła malarstwo odzyskiwało swe prawa i było jedynym tematem naszych rozmów.

Kiedy wywołuję w swej pamięci te rozmowy, w czasie których Cézanne tłumaczył mi cel swych poszukiwań, twierdząc, że nikt tak trafnie nie mówi o malarstwie, jak on — widzę je wszystkie ujęte w kilka myśli, do których stale powracał.

«Przede wszystkim — mówił — nic innego jak tylko temperament, to jest główna siła, która może doprowadzić kogoś do osiągnięcia celu».

Czy miał teorię? Oczywiście miał swoją teorię, głosił nawet jej konieczność, lecz odrazu dodawał: «Teoria rozwijana i stosowana w kontakcie z naturą».

Chciał wykazać swą słuszność «przed motywem» a nie w dyskusjach nad «teoriami czysto spekulatywnymi, w których łatwo się zgubić».

Dla wykazania różnic przeciwstawia pracę malarza pracy literata:

«Malarz konkretyzuje swe wrażenia za pomocą rysunku i koloru, podczas gdy literat wyraża się abstrakcjami».

I już w swych listach do Emila Bernard wskazuje na niebezpieczeństwo literackości, jakgdyby je przeczuwał:

« Niech Pan nie robi literatury, niech Pan robi malarstwo — oto droga zbawienia».

«Teorie zawsze są łatwe, lecz żeby dać dowód tego co się myśli, to przedstawia poważne trudności».

Nie było jego zdaniem teorii, która mogłaby się narzucić wyłącznie, wykluczając każdą inną. Należy wyrażać się — mówił — zapomocą swych doznań, swego temperamentu i mieć się na baczności przed obcymi wpływami.

«Czyjeś rady, czyjś sposób pracy, nie powinny zmienić naszego własnego sposobu odczuwania».

«Wpływ dawnych mistrzów nie powinien być niczym innym jak tylko drogowskazem, a z czasem własna emocja wypłynie niewątpliwie na powierzchnię i zdobędzie swe prawo obywatelstwa».

«Zaufanie do siebie, to dobra podstawa na której można budować, trzeba je uzyskać».

Z pośród dawnych mistrzów wspominał często Tintoretta, «najdzielniejszego z Wenecjan»; Delacroix, którego akwarelę miał stale przy łóżku, do poduszki, stojącą na podłodze pod ścianą i Courbeta, o którym mówił, że «miał w swym oku gotowy obraz».

O Corocie wyrażał się: «Wolę malarstwo lepiej ugruntowane»; Diaz'a stawiał wyżej niż Monticellego.

O małych mistrzach XVIII stulecia mówił: «Oni mają swój wyraz, ja jestem bardzo pobłażliwy»; jednakże Ingres'a nie uważał za malarza.



PAUL CÉZANNE *WIEŚNIAK W BŁĘKITNEJ BLUZIE (1892 - 95)*
(Zb. Mme Couger—Goodyear New York)

«Renoir malował kobietę paryską, ja zaś maluję choćby tego wieśniaka co przechodzi».

Z pośród pisarzy dawał pierwszeństwo Stendhalowi; zalecał przeczytanie «Historii Malarstwa we Włoszech» oraz książki Edmonda de Goncourt «Marietta Salomon».

«Oto co malarz powinien czytać».

O Zoli wyraził się: «To frazeolog».

Życie jego mijało w największej samotności. «Żyję z mymi myślami», mówił. «Jestem często zapraszany do państwa X...., ale cóż ja mam tam robić w ich salonie, klnę tylko cały czas «do cholery!».

Zamykał się więc w kręgu swych dociekań i wysiłków, aby dojść do celu, który sobie wyznaczył: «realizować», «stworzyć obraz».

Dziś jeszcze nie mogę myśleć bez wzruszenia o tej wielkiej postaci, o tym szlachetnym starcu, który powiadał: «Mówię do Pana jak ojciec» i który zechciał mnie darzyć przyjaźnią.

Napisałem mu raz, że w «Latarniach morskich» Baudelaira [1]) brak odtąd jednej strofy, na co mi odpowiedział poprostu: «Dziękuję Panu za sposób, pełen braterstwa, w jaki Pan ocenia moje wysiłki, którymi starałem się dojść do jasnego wypowiedzenia się w malarstwie».

Gdy pewnego dnia sam siebie oskarżałem, że nie dosyć myślę przy pracy i zanadto polegam na instynkcie, odpowiedział: «Michał Anioł miał umysł konstrukcyjny, Rafael natomiast był artystą, który, jakimby nie był wielkim, zawsze jest skrępowany modelem, i kiedy tylko stara się myśleć, spada poniżej swego wielkiego rywala».

[1]) Baudelaire: Les Phares — wiersz opiewający malarzy.

Nie gdzieindziej jak właśnie w tym zdaniu należy szukać, co myślał Paul Cézanne o swej sztuce; a zwłaszcza nie należy mu przypisywać, broń Boże, innych myśli, jak się to przecież tak często już zdarzało.

Czyż nie powiedział on sam do Rouault'a: «Nie wierz w to, że naszej tak wzniosłej i szlachetnej sztuki można uczyć czy też nauczyć się w szkołach i akademiach: to, czego się tam dowiesz, zmieni się gruntownie, skoro tylko zaczniesz z miłością śledzić formy i barwy. Jeszcze mniej ufaj teraźniejszym belfrom od sztuki i nie wierz błędom których oni nauczają, z wyjątkiem tego jednego, że błędy te są nieraz tylko starą prawdą, ale zniekształconą; zajaśniała by ona wspaniale, gdyby się usunęło rdzę, która ją pokrywa i zasłania.

Jeszcze mniej wierz tym, którzy po mej śmierci będą przemawiać w moim imieniu lub też będą nad mym nieszczęsnym trupem wydzierać sobie nawet każde najsłabsze i najbardziej niedoskonałe dzieło. Bywa tak zawsze po walce, że pod osłoną nocy szakale i hieny krążą po bojowisku.

Jeśli kiedyś będą organizować mój triumf, nie wierz temu, jeśli będą usiłowali pod moim nazwiskiem stworzyć szkołę, powiedz im, że nigdy nie rozumieli mnie, że nigdy nie kochali tego co ja robiłem».

Tłum. *Kazimierz Mitera*



PAUL CÉZANNE *MARTWA NATURA (1883—85)*

PAUL CÉZANNE

MYŚLI O SZTUCE

Z dzieła Léo Larguier'a „Un Dimanche avec Paul Cézanne". — Myśli zebrane zostały przez syna artysty.

1.

Oceny krytyki w dziedzinie sztuki bywają formułowane nie tyle na podstawie danych estetycznych ile według literackich konwencji.

2.

Artysta powinien uciekać od literatury w sztuce.

3.

Sztuka jest ujawnieniem subtelnej wrażliwości.

4.

Wrażliwość charakteryzuje jednostkę, jej najwyższy stopień wyróżnia artystę.

5.

Wielka wrażliwość jest najszczęśliwszym podłożem dla wszelkiej pięknej koncepcji artystycznej.

6.

Co najwięcej pociąga w sztuce, to indywidualność samego artysty.

7.

Artysta obiektywizuje swoją wrażliwość, swą wrodzoną odmienność.

8.

Szlachetność koncepcji odsłania nam duszę artysty.

9.

Artysta konkretyzuje i indywidualizuje.

10.

Artysta odczuwa radość z przekazywania innym duszom swego zachwytu wobec arcydzieła natury, wierząc, że posiadł jego tajemnicę.

11.

Geniusz jest zdolnością ponawiania swego wzruszenia w codziennym zetknięciu z naturą.



PAUL CEZANNE *MARTWA NATURA (1897)*

12.

Widzieć dla artysty, to ujmować — ujmować, to komponować.

13.

Artysta bowiem nie notuje swoich wrażeń tak, jak ptak moduluje swe dźwięki: on komponuje.

14.

Doniosłość sztuki nie okazuje się w powszechności jej bezpośrednich wyników.

15.

Sztuka jest religią. Jej celem jest wzniesienie myśli.

16.

Ten kto nie ma upodobań dla absolutności (doskonałości) zadawalnia się spokojną przeciętnością.

17.

O świetności umysłów można wydać sąd na podstawie oryginalnych rozwinięć ich koncepcji.

18.

Inteligencja, która organizuje z siłą, jest najcenniejszym współczynnikiem wrażliwości w realizowaniu dzieła sztuki.

19.

Sztuka jest przystosowaniem rzeczy do naszych potrzeb i do naszych upodobań.

20.

Technika każdej sztuki zawiera swój język i swoją logikę.

21.

Formuła artystyczna jest wówczas doskonałą, gdy jest dostosowana do charakteru i doniosłości interpretowanej treści.

22.

Styl nie tworzy się przez niewolnicze naśladownictwo mistrzów; wynika on z własnego sposobu odczuwania i wyrażania się artysty.

23.

Ze sposobu w jaki została przeprowadzona koncepcja artystyczna, możemy sądzić o poziomie duchowym i o świadomości artysty.

24.

Szukanie nowości i oryginalności jest sztuczną potrzebą, która tylko źle maskuje banalność i brak temperamentu.

25.

Linia i modelunek nie istnieją wcale. Rysunek jest stosunkiem kontrastów, lub poprostu stosunkiem dwóch tonów, białego i czarnego.

26.

Światło i cień są stosunkiem kolorów, dwie te zasadnicze skale różnią się nie przez swe ogólne nasilenie, lecz prze⁊ właściwą każdej z nich dźwięczność.

27.

Forma i kontur przedmiotów są rezultatem przeciwstawień i kontrastów, które wynikają z różnicy ich zabarwienia.

28.

Rysunek czysty jest pojęciem oderwanym. Rysunek i kolor nie są wcale czymś oddzielnym, w naturze bowiem wszystko jest zabarwione.

29.

W miarę jak się maluje, rysuje się. Ścisłość tonu daje równocześnie światło i modelunek przedmiotu. Im więcej się harmonizuje kolor, tym bardziej precyzuje się rysunek.

30.

Kontrasty i zależności tonów — oto cały sekret rysunku i modelunku.

31.

Właściwością natury jest głębokość. Malarza i modela dzieli warstwa atmosfery, przedmioty widziane w przestrzeni są zawsze wypukłe.

32.

Atmosfera tworzy nieodmienne tło, na którego ekranie rozkładają się wszystkie różnice barwne, wszystkie skale światła. Tworzy ona powłokę obrazu, przyczyniając się do jego jednolitości i do jego ogólnej harmonii.

33.

Można więc rzec, że malować to znaczy kontrastować.

34.

Nie istnieje malarstwo ciemne czy jasne, istnieje po prostu tylko zależność tonów. Gdy są położone trafnie, harmonia ustala się sama. Im są one liczniejsze i bardziej różnorodne, tym wrażenie jest większe i przyjemniejsze dla oka.

35.

Malarstwo jak każda zresztą inna sztuka, jest związane z techniką, z pracą rzemieślniczą, lecz trafność tonu i szczęśliwe zestawienie efektów, zależą wyłącznie od wyboru artysty.

36.

Artysta nie spostrzega bezpośrednio wszystkich stosunków; on je wyczuwa.

37.

Właściwe odczucie i pełna realizacja daje styl.

38.

Malarstwo jest sztuką łączenia wrażeń, to znaczy ustalenia stosunków między kolorami, konturami i planami.

39.

Metoda powstaje w zetknięciu z naturą. Rozwijają ją okoliczności. Polega ona na szukaniu wyrazu dla tego co się odczuwa, na organizowaniu wrażeń w estetyce osobistej.

40.

A priori, szkoły nie istnieją. Zagadnienie, które przeważa nad wszystkim, to zagadnienie sztuki samej w sobie. Malarstwo jest więc albo dobre albo złe.

41.

Zobaczyć naturę, znaczy wydobyć charakter przedmiotu. Malować nie znaczy kopiować niewolniczo przedmiot: znaczy uchwycić harmonię między licznymi stosunkami, znaczy transponować je w gamę swoistą przez rozwijanie ich według logiki nowej i oryginalnej.

42.

Robić obraz, to komponować...

Tłum. *Janina Bogucka-Wolffowa*

EMIL BERNARD

ROZMOWA Z CÉZANNE'EM

Obecny stan malarstwa jest wynikiem anarchicznej swobody, uwielbiającej jednostkę, choćby najsłabszą.
Charles Baudelaire.

W 1904 roku, podczas jednej z naszych przechadzek w okolicach Aix, zapytałem Cézanne'a.

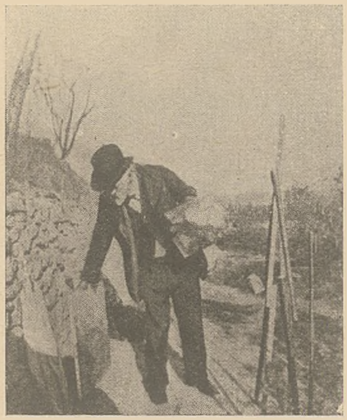
B. Co Pan myśli o wielkich mistrzach?

C. Dobrzy są. Chodziłem co rano do Luwru będąc w Paryżu; lecz w końcu zacząłem przywiązywać więcej wagi do natury niż do nich. Trzeba wyrobić sobie własną wizję.

B. Co Pan przez to rozumie?

C. Chciałbym je zjednoczyć. Uważam że należy wyjść z natury, by dotrzeć do sztuki. Ujemną stroną kształcenia przez muzea jest oddalenie od natury, która powinna pozostać przewodniczką.

B. Ma Pan słuszność, lecz wydaje mi się, że Pan w tym wypadku miesza rutynę i tradycję, profesorów i Mistrzów. Studium natury było podstawą dawnej sztuki. Leonardo da Vinci, Michał Anioł i t. d. wyczerpali się w wysiłkach, by wydrzeć jej swoje arcydzieła. Wie Pan, ile czasu spędzili w tych straszliwie ciężkich poszukiwaniach, które zwali teorią, gdyż dla nich sztuka zaczynała się dopiero od chwili, kiedy malarz, stając się artystą, mógł się oddać tworzeniu dzieł, wynikających z jego własnej koncepcji.



Fotografia Cézanne'a zrobiona przez Maurice Denis'a w r. 1906



Fotografia Cézanne'a zrobiona przez J. Bernheima w r. 1904

C. Trzeba stworzyć własny sposób widzenia; trzeba widzieć naturę, jak gdyby nikt przed nami jej nie widział.

B. Jest Pan nowym Kartezjuszem. Chce Pan zapomnieć o poprzednikach, aby odtworzyć świat w sobie samym na nowo.

C. Nie wiem kim jestem: będąc malarzem muszę patrzeć na świat po swojemu.

B. Czy nie wyniknie stąd wizja zbyt osobista, niezrozumiała dla innych ludzi? Bo wreszcie, malować, czy to nie tak jak mówić? Gdy mówię, używam tegoż języka, co Pan. Czyby mnie Pan rozumiał, gdybym sobie stworzył nowy, nieznany język? Mową wspólną wszystkim trzeba wyrażać nowe idee. To może jedyny sposób, by zostały ocenione i przyjęte.

C. Przez własny sposób widzenia rozumiem wizję logiczną bez żadnego absurdu.

B. Lecz na czym opiera Pan własny sposób patrzenia, Mistrzu?

C. Na naturze.

B. Co rozumie Pan przez ten wyraz? Czy chodzi o nasz stosunek do natury, czy o naturę samą w sobie?

C. Mam na myśli jedno i drugie.

B. Pojmuje Pan zatem sztukę jako zjednoczenie wszechświata i jednostki.

C. Pojmuję ją jako spostrzeganie osobiste. To spostrzeganie umieszczam w wrażliwości i wymagam od inteligencji, by zorganizowała je w dzieło.

B. Lecz o jakiej wrażliwości Pan mówi: o wrażliwości uczuciowej, czy o wrażliwości wzroku?

C. Sądzę że nie może być mowy o rozdziale między niemi; jednakże będąc malarzem, przywiązuję w pierwszym rzędzie wagę do wrażliwości wzrokowej.

B. Jest Pan zatem, jak Zola, zwolennikiem szkoły naturalistycznej?

C. Chcę być malarzem i opieram się na moim wzroku, by robić obraz dla oka przeznaczony.

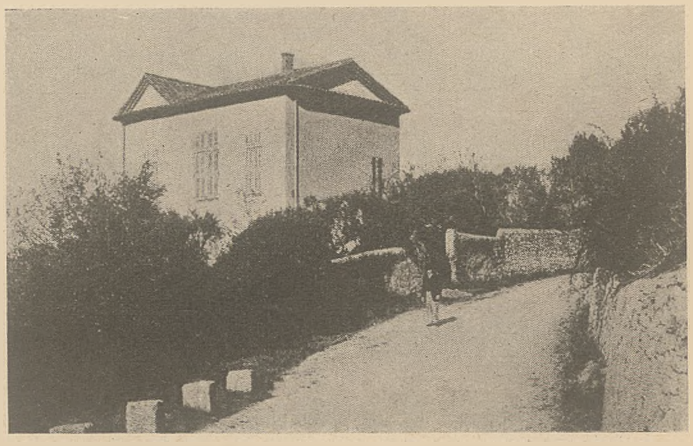
B. Zgoda! Lecz jakie zarzuty stawiane starym Mistrzom skłoniły Pana do ich odrzucenia. Czy natura i sztuka nie są czymś różnym?

C. To prawda; lecz ta droga jest niebezpieczną, i wszystkie te teorie czerpane z natury nie były naturą. Studiowano nauki, które z niej wyszły, ale na nią samą nie patrzano wcale, lub bardzo mało. W ten sposób dochodzono do wizji gotowej, zmieniającej się tylko w miarę mniejszych lub większych zdolności ucznia.

B. Stoimy wobec zasadniczego problemu: Czy należy malować to co widzimy, poprostu tak jak nam się wydaje, że widzimy, czy też winniśmy nabyć wykształcenie teoretyczne, na wzór poetów posługujących się metryką poetycką, któreby nam następnie umożliwiło dokonanie dzieł osobistych, to jest poddających naturę naszym koncepcjom.

C. Skłaniam się ku pierwszej z tych dróg, wizja świata nie została jeszcze nakreślona; człowiek zbytnio szukał siebie we wszystkim, czego dokonał.

B. Czy nie jest on w pierwszym rzędzie inteligencją?



Pracownia Cézanne'a w Aix-Chemin des Lauves

C. Zwracam się ku inteligencji Boga Wszechmocnego mówiąc sobie: W czemże Go mogę przewyższyć? Wobec tego staram się zapomnieć o moich sławnych poprzednikach, szukając w przyrodzie poznania jej samej.

B. Rozumiem. Poszukuje Pan sztuki w naturze, a natury po za sobą, w zjawiskach dostrzeżonych własnymi oczami; to akt poddania, pokory, z którego oczekuje Pan wszelkiego dobra.

C. Nie mam zwyczaju tyle rozumować.

B. Dla mistrzów, o których mówiliśmy, zjawisko zewnętrzne, przypadkowe, było wyłącznie podnietą dla ich geniuszu. Szukali w sobie samych prawdy i wizji wszechświata: w głębi własnego odczuwania, w myślach i ideach starali się dopatrzeć zasadniczego typu swoich dzieł: i każdy z nich tworzył w ten sposób nowe obrazy, nowe wizerunki według prawideł sztuki opartych na prawach natury.

C. Słusznie; lecz zastąpili rzeczywistość wyobraźnią i abstrakcją, które jej towarzyszą. Mówiłem Panu i powtarzam: dochodząc do konkretnego obrazu, stajemy się malarzami. Trzeba mieć wizję.

B. Czyż starzy mistrze, których Pan czci nie wytworzyli jej sobie, nie czerpiąc jej w środkach sztuki, lecz w wyrażeniu idei przez koncepcję. Pomiędzy Leonardem da Vinci, a którymkolwiek z nich, czy wszystko nie jest zróżniczkowane? Kolor, forma, kompozycja, styl? Czy prawdziwą osobowością, nie jest raczej człowiek świadomy, niż człowiek wrażliwy?

C. Trzeba dać świadomy obraz natury, dotąd dawało się tylko człowieka.

B. Czy może istnieć obraz natury, który byłby obrazem prawdziwym? I jak poznamy, że jest on prawdziwy? Czy każdy malarz nie wypracowuje go odmiennie niż jego kolega? Czy istnieją dwa obrazy podobne? Goya twierdził: «Natura nie ma ani barw, ani linii». Czy nawet w zmysłach naszych nie jesteśmy ofiarami naszych złudzeń? A wreszcie, czy zmysły nasze są dostatecznie doskonałe i zdrowe, by nam umożliwić nawiązanie nieomylnego kontaktu, z tem, co Pan nazywa naturą?

C. Wiem; istnieją filozofowie, którzy przeczą rzeczywistości: filozofowie niemieccy, dla których wszystko jest złudą, snem, fenomenem. To są literaci.

B. Odrzuca Pan zatem filozofię?

C. Odrzucam to, co jest absurdem, a co Pan niesłusznie nazywa filozofią; malarz nie ma innego zadania jak realizowanie obrazu.

B. Prawdziwa filozofia mówi mu czem ma być ten obraz, by rozum mógł go przyjąć. Pascal nazywał zbędną pychą pretensje malowania tego, co człowiek codziennie widzi. Farbą i pendzlami nie odtworzy się tego tak doskonale, jak rzeczywistość nam to podaje. Pascal słusznie potępiał ten wysiłek żmudny i bezużyteczny, lecz prawdziwa filozofia, ta która wskazuje człowiekowi drogę, jaką powinien iść, by znaleźć prawdę, mówi nam, że piękno znajduje się w znacznie wyższej mierze w ideach niż w przedmiotach, i dlatego skłania inteligencję do wznoszenia się od przedmiotów ku ideom, od idei ku ideałowi.

C. Jakżeby się Courbet śmiał z tego. Niech Pan wierzy, to wszystko nie warte słowa generała Cambronne'a, to majaczenia profesorskie.

B. Wszelka myśl wydaje się więc Panu zbędna, gdy chodzi o malarstwo.

C. Tak! Oto doskonały motyw. Chcę go wyrazić. By tego dopiąć unicestwiam siebie, poddaję mu się, czekam, by wyłoniła się z niego moja osobista prawda. Dlaczego miałbym wspominać profesorów wobec tej wielkiej księgi i malarzy, wobec tego rozległego obrazu, najpiękniejszego z wszystkich. Niech Pan wierzy, wobec natury trzeba stać się na nowo dzieckiem.

B. Więc w nieświadomości szuka Pan swojej wiedzy.

C. Trzeba się nagiąć do tego doskonałego dzieła. Wszystko z niego pochodzi, przez nie istniejemy. Zapomnijmy o reszcie.

B. Prymitywi nie mają wizji oryginalnej; jednakże patrzą na teraźniejszość nieskrępowani przeszłością. Oryginalność jest tylko rozkwitem wewnętrznym, perłą zrodzoną z głębin. Nie lękam się twierdzić, że to człowiek jest tym tyglem, w którym spoczywa geniusz. Ścisły nasz związek ze światem zewnętrznym prowadzi nas za pośrednictwem inteligencji daleko po za ten świat. Nasza dusza nieśmiertelna daleko większa jest od materii, która ją więzi.

C. Pozostaję przy malarstwie i dziwię się, że Pan aż tak daleko szuka. Co do mnie chcę być dzieckiem i cieszę się, że widzę, że słyszę, że oddycham, że jestem wrażliwością w zachwycie, która analizuje i usiłuje wyrazić się na płótnie.

B. Zabrania więc Pan sobie wszelkiego tworzenia.

C. Kopiowanie stworzonego mi wystarcza. Ci, którzy wyobrażają sobie, że tworzą niezależnie od natury oszukują siebie samych.

B. Jednakże:. . . . . . Sąd Ostateczny, Stanze Watykanu, Wesele w Kanie, Alegorie Rubensa!

C. No tak. Delacroix może sobie na to pozwolić. Lecz co do nas, trzeba nam się trzymać studiowania obrazu natury.

B. Czy to nie tworzenie kompleksu niższości: zapoznawanie celu malarstwa.

C. Malarstwo ma cel jedynie w sobie samym. Artysta maluje: jabłko, czy twarz: jest to dla niego pretekstem do stworzenia gry linii i barw, niczem więcej.

B. Powracam do opinii Pascala. Czemu tworzyć na nowo, co Bóg tak dobrze stworzył?

C. Czyż możemy czynić lepiej niż On?

B. Oczywiście nie, jeśli chodzi o rzeczy istniejące, ale jeśli chodzi o rzeczy pomyślane to możemy wyrazić porządek bliższy boskiego ducha. Wszystko co widzimy w naturze nie jest w niej już zgodne z pierwotnym porządkiem. Człowiek wszystko naruszył. Biorę jeden kwiat i odnajduję w nim dzieło Stwórcy; lecz w kwietniku zestawionym złym gustem ogrodnika już harmonii tego kwiatu nie widzę. Otóż ten ogrodnik jest wszędzie. Jest nim człowiek, znęcający się nad światem dla swego pożytku. Proszę spojrzeć na tę górę Sainte Victoire. Czy to nie ruina: to jest obraz wszystkich ludzkich katastrof zaszłych od zarania wieków. Gdzie odnaleźć naturę w jej boskim całokształcie, gdy chaos przeszedł ponad nią. Niechże się Pan z tym pogodzi, że artysta nosi w duszy pragnienie tej harmonii zagubionej, i usiłuje ją odtworzyć z wspaniałych fragmentów uderzających jego spojrzenie, jak wołanie Boga do jego inteligencji.

C. Są w naturze dwa czynniki współdziałające w tworzeniu harmonii. Są nimi światło i powietrze. Światło zabarwia, powietrze spowija.

B. Nie możemy jednak pogodzić się z tym, by malować to tylko, co roztopione jest w świetle i w powietrzu. Czy wystarczy uznać ich potęgę, aby się dobrowolnie ograniczyć do gry kolorów i walorów. Czy nie możemy naśladować tych praw natury i zastosować ją w krainie naszego ducha. Czy Pan jest zdania, że malarz robiący portret dokonał dzieła, gdy dobrze odmalował i skopiował modela.

C. Nie, żądam by go interpretował.

B. Jakże to może uczynić, jeśli ma go przede wszystkim tylko malować, a zatem wyrazić jedynie zapomocą linii i barw, które wydaje mu się, że widzi, nie czyniąc żadnych ustępstw na rzecz swej myśli. By sięgnąć głębiej i z portretu tego uczynić dzieło trwałe, czy nie powinien artysta zamknąć w ten wizerunek myśli, którą odczuwa i którą przypisuje modelowi? Nie maluje więc tylko form, imituje duszę swego modela i kieruje się znacznie więcej duchem niż wzrokiem. Otóż trud malarza, który nie czyni tego z każdym swoim obrazem — wydaje mi się daremny. To życie, przedstawia się pod symbolem materii, a przy tem czy malarstwo nie odcieleśnia już materii obnażając ją z wszystkiego, co jest ciężarem, zepsuciem, zmianą? To duchowe dokonanie jest wskaźnikiem jego celów i przeznaczenia. W tej kwestii proszę mi pozwolić powtórzyć opinię jednego z naszych kolegów, Sokratesa, rzeźbiarza. «Lecz gdy ktoś chce mi wmówić, że piękno jakiejś rzeczy pochodzi z żywości jej barw, z jej kształtów lub podobnych czynników, odrzucam te wszystkie argumenty, które wywołują we mnie tylko zamęt i sam stwierdzam, że piękną czyni dana rzecz wyłącznie obecność lub objawienie pierwotnego piękna, w jakikolwiek sposób się to objawienie dokonuje. Gdyż w tej sprawie niczego nie twierdzę, jak tylko, że wszystkie rzeczy piękne są piękne, jedynie dzięki obecności piękna».

C. Znaczy to powrócić do prostych nosów Dawida, odtwarzać starożytność, szkodliwych klasyków; Ingres'a, lub Girodet'a.

B. Nie sądzę. Piękno nie jest zamknięte w pewnej ilości przepisów, lecz w wyobrażeniu jakie sobie o nim tworzy inteligencja. Trzeba je najpierw pojąć, by móc je wyrazić. Fidiasz nie przejął od innych kształtu, które pięknu nadał, lecz dotarł do niego środkami, odnalezionymi przez rozum i miłość. Bardzo jest śmieszne przypuszczenie, że do Piękna można dotrzeć naśladując kanony piękna. Przyznaję, że mogą one oświecić co do drogi ku niemu, lecz jak długo będzie się ślepo naśladować formy, tworzyć się będzie tylko szkodliwą sztuczność i nieład. To też nie znam nic bardziej mylnego jak rutyna fałszywego klasycyzmu profesorów.

C. Niech Pan mówi i czyni co Pan zechce. Pana absolutne Piękno jest chimera.

B. W to nie wierzę. Nikt nie był więcej Platończykiem niż Leonardo, niż Rafael, Michał Anioł, a właśnie oni dokonali poprzez naturę, najkonkretniejszej realizacji sztuki. Wszystko co stworzyli było nowym, właśnie dzięki założeniu, które niemi



PAUL CÉZANNE *KUSZENIE ŚW. ANTONIEGO (1875)*



PAUL CÉZANNE *AKTY*

kierowało i pozostało nieprześcignionym, bo niewielu ludzi mogło wznieść się tak wysoko, a żaden wyżej niż oni. Wątpię bardzo, czy w starożytności znalazłby się malarz zdolny stworzyć portret podobny do tych, które oni tworzyli i kompozycje tak wspaniałe, jak kompozycja Sykstyny.

Cézanne wydawał się zmęczonym. Zaproponowałem mu odpoczynek w cieniu drzewa, który kładł się ciemnym dywanem na skraju drogi.

Usiedliśmy.

Choruję na cukrzycę — powiedział. Nie bardzo mogę dyskutować. Czuję, że owładnęła mną choroba, która mnie zabierze.

Otarł czoło i ciągnął dalej:

C. Niech Pan będzie malarzem, a nie pisarzem lub filozofem! Ja także miałem skłonność iść za wyobraźnią. Delacroix mnie pociągał. Starzy mistrze z Luwru pchali mnie ku temu. Młodość swoją wypełniłem egzaltowanymi płótnami, w których kolejno odtwarzałem na mój sposób Veronese'a, Riberę, Caravaggia, Calabrèse'a, Courbet'a i samego Delacroix. Zrozumiałem, gdy spotkałem Monet'a i Pissarro'a, którzy się umieli uwolnić od tego całego balastu, że do przeszłości należy sięgać wyłącznie po naukę malarstwa. Jak ja mieli oni kult dla wielkiego romantyka; lecz zamiast dać się złapać jego wielkim kolubrynom, poszukiwali w nim wyłącznie korzyści kolorytu, z których miało wyjść nowe zastosowanie palety. Pissarro oddał naturę jak nikt, co do Monet'a nigdy nie spotkałem takich zdolności rozmieszczania na płótnie, takiej niezrównanej łatwości uchwycenia prawdy. Imaginacja to bardzo piękna rzecz, lecz trzeba mieć mocne krzyże; co do mnie, w kontakcie z impresjonistami zrozumiałem, że powinienem stać się na nowo uczniem świata, powrócić poprostu do roli studenta. Nie więcej naśladowałem Pissarra i Moneta, niż mistrzów z Luwru. Usiłowałem stworzyć dzieło własne, szczere, naiwne według moich środków i mojej wizji.

B. Chciał Pan od nowa rozpocząć sztukę, jak Descartes od nowa rozpoczął filozofię. Uczynił Pan tabula rasa z wszystkiego, co znaleziono przed Panem.

C. Tak. Jestem prymitywem nowej sztuki. Będę miał, czuję to, następców. — Mówiąc to Cézanne wpatrywał się we mnie usilnie. Odpowiedziałem mu:

B. Gdy miałem 18 lat, opuszczając pewną akademię, gdzie byłem źle widziany, ponieważ mistrzów moich szukałem w Luwrze — odkryłem dzieło Pana. Było wtenczas kilka Pana płócien u Julien Tanguy, sprzedającego farby na ulicy Clauzel, którego nazywano później poufale ojcem Tanguy [1]).

C. Zacny człowiek.

B. Nie będę Panu ukrywał, że natychmiast upodobania moje skierowały się ku Panu. Natychmiast wyróżniłem Pana spośród wszystkich malarzy naszego pokolenia i impresjonistów, których ponętna sztuka wydawała mi się niebezpieczną syreną. Odtąd stałem się uczniem dzieł Pana.

C. Robiono zatem bardzo złe rzeczy w tym czasie?

B. Pana poszukiwanie solidności, prawdziwego malarstwa mnie zapalało. Odczuwałem jako niesprawiedliwość, że Pana zapoznano. Robiłem wszystkie możliwe starania, by Panu przyznano właściwe miejsce. Wtenczas to napisałem małą notatkę, którą dał Panu Paul Signac i z której Pan wyciągnął wniosek, że nie jestem malarzem lecz biografem. Gdyż niesprawiedliwość ludzi jest taką, że skierowują jeszcze ostrze sprawiedliwości przeciw temu, który jej szuka. Spośród wszystkich, którzy szukają, Pan był dla mnie tym, który znalazł.

C. Nigdy nie zdołałem realizować. Ach, gdybym do tego był zdolnym. Lecz kto inny dokona może tego, na co napróżno zużyłem moje siły.

B. Pan dokonał wyłomu. Winien jestem Panu całą prawdę. Gdybym, w owej chwili był Pana spotkał, byłby Pan z pewnością zrobił ze mnie swego ucznia. Uczyłem się z Pana płócien, byłbym stał się uczniem Pana ducha, lecz spieszno mi było wszystko widzieć, wszystkiego się nauczyć i wyjechałem do Włoch.

C. Powinien był Pan ograniczyć się do studium natury.

B. Wiem o tym. Lecz to co widziałem wokoło siebie i co opierało się na niej, wydawało mi się sprzeczne z tym, co kochałem jako najpiękniejsze. Powoływali się na nią. Słyszałem ją opiewaną przez tak ograniczonych pisarzy, tak lichych malarzy, że nabrałem uczucia, że natura sama nie jest wystarczającem podłożem dzieła, że artysta, który się do niej zbytnio przywiązuje, traci uzasadnienie swej pracy. Krótko mówiąc, że ten model wszechpotężny, miast być mu pomocnym, gdy mu się twórca zbyt chętnie poddaje, miast być mu pomocą, ujarzmia go i doprowadza do negacji samego siebie. Historja sztuki, którą odczytywałem w Luwrze, w salach pełnych dzieł wszystkich wieków, ukazywała mi tę sztukę w trzech fazach: pierwszej mistycznej, drugiej humanistycznej, trzeciej realistycznej. Zacząłem marzyć o prymitywiźmie mistycznym, by wydostać się z bruzdy fazy realistycznej, która zdawała się wtenczas docierać do swego krańcowego zwyrodnienia (rozkładu moralnego) i niechcący, prostym działaniem mojej natury kontemplacyjnej i religijnej stworzyłem symbolizm.

C. Trzeba zrealizować na płótnie obraz będący wynikiem wrażliwości plastycznej. Pan wkraczał na błędne tory.

B. Powodem tego był może prymitywizm Pana sztuki, który popychał mnie ku uwielbieniu naiwności, miałem przytym coś nie coś do powiedzenia. Pojechałem więc do Włoch i zapomniałem o Panu.

C. Dobrze Pan zrobił.

B. Nie, iżby Pana sztuka mi się była stała obojętną. Często o niej myślałem, pragnąłem Pana poznać, i postanowiłem pochwycić pierwszą okazję spotkania Pana. Udało mi się to bardzo późno, skoro mam obecnie trzydzieści sześć lat, a miałem ich wówczas 18. Bez trudności zrozumiałem patrząc na arcydzieła, których Włochy są pełne, że w Luwrze możemy sobie stworzyć jedynie słabe wyobrażenie o tem, czem są starzy mistrze. Obrazy ich wyrwane z otoczenia, dla którego zostały stworzone, w świetle zimnym i niedostatecznym wśród gołych, smutnych sal naszych muzeów, gdzie się je szereguje jak żołnierzy, wydają się nieboszczykami, z szacunkiem ułożonymi w grobowcu. W ojczyźnie swej, w harmonijnym całokształcie nietkniętych historycznych miast, w słońcu, nabierają szczególnego życia, i stają się więcej rzeczywistymi niż my sami. Zbliżając się do nich odczułem wszechpotęgę sztuki wiecznej, której początek kryje się w mroku wieków i którą nieprzezwyciężona miłość piękna dalej rozwijała, by zadowolnić jedną z najgłębszych potrzeb duszy ludzkiej. Odtąd, niech mi mistrz przebaczy, uniezależniłem się od bezpośrednich wpływów; zwróciłem się ku sztuce, jak Pan się zwrócił ku naturze. Wydało mi się, że tę sztukę należało u nas odrodzić po tylu wiekach realizmu, grzebiących w swoim jednostajnym pyle wspaniałą erę humanistów XVI wieku, Rafaela, Leonarda, Giorgiona, Bellini'ego, i niebiański okres mistyków średniowiecza.

C. Niewątpliwie, nie powinniśmy trzymać się ścisłej rzeczywistości złudnego pozoru. Transpozycja jakiej dokonuje malarz, własnym sposobem widzenia, daje odtworzonej naturze nowe interesujące cechy; opisuje po malarsku, co jeszcze nie było namalowane; czyni je absolutnie malarstwem: to jest czemś odmiennem, niż rzeczywistość. A to nie jest płaskiem naśladownictwem.

B. Nie. Lecz tłomaczeniem dokonywanym w szczególnym języku, zawierającym w sobie cechy sztuki o którą chodzi.

C. I której czynnikami są temperament, dar.

B. Przyjaciel Pana, Zola, mówił, że sztuka jest naturą widzianą poprzez temperament. Jest Pan zapewne tego samego zdania.

C. Określenie to wydaje mi się słusznem. Dodałbym jednak: poprzez temperament zdyscyplinowany, umiejący organizować swoje odczucia.

B. Temperament mający własne swoje metody.

C. I niedowierzający żadnym innym.

B. Jest to zatem rozpoczynaniem na nowo sztuki, przez każdego malarza?

C. Nie. Istnieją z pewnością w naturze rzeczy, których jeszcze nie dostrzeżono. Jeśli artysta je odkryje, toruje nową ścieżkę swoim następcom. Jeśli nie powiedziałem wszystkiego, oni powiedzą resztę.

B. Byłoby zatem w sztuce tak, jak w nauce, gdzie jeden uczony stanowi dalszy ciąg i udoskonalenia drugiego. Czy wie Pan, że takim przekonaniem potwierdza Pan klasyków, osłabia Pan własną teorię.

C. Widzimy w nauce rewolucję systemów: dla czegóż nie miałoby być ich w malarstwie? Nowa wizja może być przyniesiona, prowadzona w dalszym ciągu, udoskonalona.

B. To poszukiwania zabierające wiele czasu, szczególnie jeśli zaczyna Pan na nowo budowę od podstaw. Dekadencje zawsze wykazywały nieumiarkowane zamiłowanie nowości: były przyczyną zagubienia najlepszych tradycji.

C. Musimy żyć własnym życiem.

Nastąpiła przerwa w ciągu której konik polny zaczął ćwierkać w sąsiednim polu.

C. Malować to ćwierkać, jak ten konik polny, rzekł Cézanne.

B. Wierzę, ale konik polny robi tylko hałas, a artysta dąży do harmonii. Otóż aby ją odkryć, czy nie trzeba jej przeczuć i kochać?

C. Studium sztuki jest bardzo długie i bardzo źle prowadzone. Dzisiaj malarz musi sam wszystko odkryć, gdyż istnieją już tylko szkoły bardzo złe, które paczą, niczego nie ucząc.

[1]) Zobaczyć Mercure de France: Julien Tanguy dit le père Tanguy no. 16. XII. 1908.



PAUL CÉZANNE *STOLIK KUCHENNY (1888-90)*

(Wł. Muzeum Luwru)

Trzebaby najpierw uczyć się na figurach geometrycznych, stożku, sześcianie, walcu, kuli. Gdyby się umiało odtworzyć te przedmioty w ich formie i planach, umiałoby się malować.

B. Są one niewątpliwie zawarte w wszystkim co widzimy, są niewidocznym rusztowaniem wszystkiego. Starożytni jako podstawę uczenia sztuki wprowadzili pojęcia: «geometryczny, geometralny i perspektywiczny».

C. Co przez to rozumieli?

B. «Geometryczny» oblicza masy i określa powierzchnie. «Geometralny» ustanawia stosunki wysokości, szerokości, głębokości, «perspektywiczny» opisuje kontury według oddalenia w stosunku do widza. Te dwa ostatnie są matematyczne; podlegają niezmiennym prawom [1].

C. To nauczanie było oczywiście najlepszem.

B. Wychodząc z punktu, który jest początkiem każdej linii, poprzez koło, kąty, dochodzą do studiowania powierzchni, planów sferycznych, wklęsłych, wypukłych, złożonych, oraz promieni wzrokowych. Czy można znaleźć więcej pozytywne oparcie.

C. Nic słuszniejszego nie odkryłem w ciągu mojej długiej kariery. Ale kolory?

B. Najsławniejsi malarze greccy Apeles, Eschion, Melanthes, Nikomach i inni według Pliniusza, używali tylko czterech kolorów: żółtego, sinoplu (niebieski), białego i czarnego. Pliniusz zwraca uwagę, że w jego epoce mniej się przywiązywano do sztuki, a więcej do materiału, gdyż używano obficie wszelkich kolorów, a talenty zniknęły. Alberti daje malarzom cztery kolory prócz bieli i czerni, które mają dla niego znaczenie tylko dla światła i cienia. Leonardo da Vinci czyni to samo. Te kolory pochodzą od żywiołów: żółty jest ogniem, czerwony ziemią, lazur niebem, sinople wodą.

C. To bardzo ograniczona paleta. Od tego czasu poznano, dzięki pryzmatowi części składowe światła. Jestem zwolennikiem bogatej palety, dla uniknięcia zbytnich mieszanek i wzmożenia bogactwa obrazu. Natura daje nam nieprzebraną różnorodność odcieni.

B. Mistrze, o których mówimy, opierali się dla zbudowania obrazu na trzech rzeczach: sprecyzowaniu formy przy pomocy konturu, kompozycji i rozmieszczeniu światła.

C. Robili obraz, my usiłujemy stworzyć kawałek natury.

B. Wreszcie żądało się rozmaitości, konwenansu i piękna jako istotnego uroku sztuki; to pociągało za sobą studiowanie ruchów, namiętności i prowadziło do dokładnej znajomości anatomii i ekspresji.

C. Wiele wymagano od malarzy.

B. Alberti doradzał studium natury: mówił, że tylko ona pozwala artyście się wznosić, gdyż jeśli polega tylko na własnym geniuszu, wpada w konwencjonalizm. Wymaga on jednak i znajomości sztuki; «niech nikt,» dodaje, «nie przystępuje do pracy twórczej bez pełnej świadomości.»

C. Przyznaję, że obawiam się zbytniej wiedzy, że wolę naiwność.

B. Czemu odrzucać to, co tyle kosztowało. Wiedza nie wyklucza naiwności, która jest wynikiem szczerości uczucia, a nie darem ignorancji. Dusza z trudnością przebija się poprzez materię, nie jest zbędnym torować jej drogę.

C. Gdyby tylko krytycy wiedzieli ćwierć tego, cośmy powiedzieli poprzednio, pisaliby mniej głupstw.

B. Niedawno zapragnąłem odczytać ponownie «Sztukę nowoczesną» Huysmansa. Przeraziła mnie oschłość tego uliczniskowskiego stylu, który wykrzykuje swoje opinie na dachach,

[1] Porównać: Estétique fondamentale, par Emil Bernard, à la Renovation 12, rue Armand Colin, Jonerre, Yonne.



PAUL CEZANNE *AKWARELA*

nie popierając ich jakimkolwiek słusznem uzasadnieniem, lub który gdy zadaje sobie trud je uzasadnić, przedstawia je w całej nagości ich umysłowego ubóstwa. Większość nie przekracza argumentacji właściciela sklepiku dzieł sztuki, niezdolnego do odczuwania inteligentnej radości na widok pracy twórczej i żądającego zawsze prawdy, jaką widzą jego oczy.

C. To jak Zola. Naturalizm.

B. A co za sądy o Puvis de Chavanne, naprzykład. Jaki brak taktu, jaka apologia twórczości najlichszej, co za zarozumiałe upodobanie w ordynarności. Uduchowienie było tem, czego najwięcej brakło tym pisarzom. A jakże bez niego wydawać sądy o dziele sztuki?

C. Krytycy kierowali się jednym tylko względem, służyć nowoczesności, o którą sami ubiegali się w literaturze posługując się malarzami.

B. Dla Huysmansa w tym okresie istniało tylko to kryterium. A nowoczesnością była dla niego niejasna wypaczona potrzeba szukania prostytucji i szubrawstwa w dziele malarskiem. Do takich poszukiwań, jakie Pan czyni, odnosił się z lekceważeniem.

C. Czy Zola tak nie czynił?

B. Tak samo się rzecz przedstawia z historią sztuki w ogóle. Czytałem dużo dzieł o malarstwie i zdałem sobie sprawę, że większość autorów, którzy mieli zuchwałość się do niego wtrącać, w rozwoju jego widzieli tylko szkoły, w granicach których nakłuwali na szpilki jak owady, serie malarzy tak im obcych, jak mieszkańcy Marsa.

C. Jedynym krytykiem był Baudelaire.

B. Wobec tego, że założenie sztuki jest duchowe, malarze nie powinni być łączeni według szkół, lecz według aspiracji. W ten sposób udałoby się wykazać, że największymi byli ci, których duch najwyżej sięgał, i że przez ścisłe uzgodnienie wiedzy nabytej i wzniosłości koncepcji, dotarli do szczytu, który zdobyty został dwa lub trzy razy najwyżej, i to wyłącznie przez ludzi mających wspólny ideał.

C. Zbyt dużo czasu zajęłoby wyjaśnienie Panu co sądzę o krytyce: dotąd pastwiła się ona mocno nademną; być może, że kiedyś otoczy mnie pochwałami równie niemądremi, jak głupie złośliwości, którymi mnie obecnie kamienuje. Nie mam jej tego za złe. Nie czytam jej już. Malarz powinien zamknąć się w swoim dziele. Odpowiadać należy nie słowami, lecz obrazami.

B. Poczekajmy, aż które z Pana płócien osiągnie dobrą cenę, to będzie ostateczny argument dla społeczeństwa, które przestało mieć pojęcie o sztuce.

C. Zabawnie by było, gdybym kiedy osięgnął ceny Bouguereau lub Meissonier.

B. Nic w tem nie ma niemożliwego. Wzbogaci Pan swego «marchand'a«. Będzie to słuszną zemstą na tych, którzy Pana zapoznawali; a ziomkowie wystawią Panu pomnik, o ile Pan tymczasem umrze, lub będą się nisko kłaniać, jeśli Pan będzie jeszcze przy życiu.

C. Moi ziomkowie to d... w porównaniu ze mną!

Tu Cézanne z wyrazem nieopisanej pogardy, pogroził pięścią w stronę miasta Aix.

B. Trzeba im przebaczyć. Czy główną winowajczynią nie była krytyka paryska? zauważyłem.

C. Mówił mi Pan o obrazie, takim jakim rozumiano go dawniej. Chciałbym jeszcze na ten temat podyskutować. Wie Pan, że nie jestem wrogo usposobiony do kompozycji; uznaję ją jednak tylko, o ile się opiera na naturze. Co powiedziałby Pan o tak zrobionym Poussin'ie.

B. Nie śmiem odpowiedzieć. Niech mi Pan szczegółowo swoją ideę przedstawi. Nie wątpię, że takie dzieło wykonane przez Pana byłoby bardzo nowe.

Ruszyliśmy dalej; Cézanne rzekł:

C. Wiadomo Panu, że często robiłem szkice kąpiących się mężczyzn i kobiet, które byłbym chciał wykonać w wielkim formacie według natury; brak modeli zmusił mnie do ograniczenia się do tych notatek. Piętrzyły się przedemną przeszkody: jak znalezienia tła dla tej sceny, nie różniącego się zbytnio od tego, które obrałem sobie w myśli, zebrania w tym miejscu kilku osób, znalezienia mężczyzn i kobiet, którzy zgodziliby się rozebrać i trwać nieruchomo w pozycjach, które obrałem. Napotkałem także na przeszkodę formatu płótna, które by trzeba przenosić, i tysiąc trudności korzystnej i niekorzystnej pory, miejsca gdzieby należało stanąć, materiału koniecznego do wykonania dzieła o wielkich rozmiarach. Znalazłem się więc wobec konieczności odroczenia mego zamiaru stworzenia Poussin'a kompletnie przerobionego na naturze, a nie zestawionego z notatek, z rysunków, z fragmentów studiów. Jednem słowem Poussin'a prawdziwego, zbudowanego z plein'air'u, barwy i światła, zamiast jednego z tych dzieł pomyślanych w pracowni, gdzie wszystko ma szary kolor wynikający z niedostatku światła i braku refleksów nieba i słońca.

B. Dziwię się naprawdę, że tak niezależny Pana umysł szuka tylu materialnych uzależnień. Zdaje się, że Pan chce traktować obraz systemem nauki, jakgdyby obraz nie był dziełem artysty w znacznie wyższym stopniu niż dziełem natury, mimo, że ta ostatnia jest w nim ciągle obecna i szanowana. Studium jest racją bytu malarstwa, lecz obraz wydaje mi się racją bytu sztuki. Śmiem przypuszczać, że Poussin odtworzony na naturze, byłby mniej piękny niż ten który wyszedł z wyobraźni Poussin'a. Wiem o tem, kwestia jak się posługiwać naturą jest najtrudniejszą i najpoważniejszą ze wszystkich trosk artysty. Rozstrzygam ją jednak jak następuje: Każdy niech z niej czerpie według swego apetytu. Przytem czasy, które nas poprzedziły, tak obfitują w różnorodne wysiłki, że dla analityka



PAUL CÉZANNE *BŁĘKITNA WAZA*

(Wł. Muzeum Luwru)

znajdą się w nich pożyteczne perswazje, i nieodparte konkluzje. W początkach, kiedy idea górowała u człowieka, widzimy, że malarze mieli jedynie na celu opowiedzenie nam religijnej anegdoty i poświęcali rzeczywistość treści tych opowiadań. Sednem rzeczy dla nich nie było dokładne naśladowanie, lecz przedstawienie idei. To też cały wysiłek koncentrował się w kierunku ekspresji i jaknajsilniejszy nacisk kładziono na uczucia, charakter, styl. W następnym okresie, obudził się w duszach większy szacunek dla dostrzeżonej formy; artyści zaczynają, opierając się na mniej tajemniczej i czysto boskiej filozofii, czcić w rzeczy widzianej dzieło Boga; szukają ducha pod postacią czystego piękna. Starają się, jak mówił Michał Anioł, dostrzec cień pędzla Stwórcy, by według niego własnym pędzlem kierować. Platonizm, ściśle zjednoczony z chrześcijańskiem uduchowieniem wskazują piękno w wszechświecie ludziom dobrej woli, jedynie zdolnym do osiągnięcia doskonałości [1]). Rzeczywistość jest studiowana z szacunkiem i nie jest przeszkodą w uduchowieniu, gdyż jest oglądana, podziwiana i kontemplowana przez Ducha, szukającego poprzez nią drogi do absolutu. Niedowiarstwu należy przypisać dekadencki charakter trzeciej epoki sztuki, która posługuje się już naturą nie poszukując jej duchowego znaczenia, lecz naśladując ją, i podziwiając dla niej samej. Narazie panuje jeszcze pewne uczucie, lecz zwolna artysta wyługowany z mistycyzmu, machinalnie, leniwie, zmysłowo zaczyna błądzić na ścieżkach spekulacji, wdaje się w zbytnie subtelności rzemiosła i nie ma już do powiedzenia nic wzniosłego i poważnego.

C. Jakże patrzeć na naturę, nie myśląc o jej Twórcy? Artysta powinien na wszechświat zapatrywać się jak na katechizm; powinien mu się poddać bez dyskusji. Dowód jest obecny, w zasięgu jego wzroku, jego zmysłów. Nie sądzę, by przypuszczał, że otrzymał je na to, by go oszukiwały.

B. Tak, lecz istota ludzka jest instrumentem, który często sam siebie wypacza. Czy nie istnieje grzech? Ten temat by nas zaciągnął w dziedzinę teologii. Zgadzam się z Panem, że prawda jest przed naszymi oczami, lecz ten odbiornik może podlegać uszkodzeniom. Wyciągam stąd wniosek, że, aby osiągnąć prostotę serca i widzieć piękno, trzeba być dobrym. Czuć

[1]) Michel Angelo: Dialogues avec François de Hollande.



PAUL CÉZANNE *PRZYGOTOWANIA DO UCZTY (1930)*
(Zb. Paul Rosenberg)

to nie wszystko, trzeba myśleć, znaleźć prawdę za pośrednictwem przedmiotów i po za przedmiotami.

C. Wpadamy znów w filozofię.

B. Czy nie jest ona podstawą wszystkiego. Neguję możliwość poważnego mówienia o sztuce, bez docierania do niej. Lecz proszę mi powiedzieć, co Pan sądzi o nowości w sztuce.

C. Rozumiem ją jedynie opartą na logice i na obserwacji.

B. W każdej epoce emanuje z nowości jakiś magiczny urok, który najlepszych wprowadza w błąd. Jest on wynikiem pozoru odmładzania się, wobec którego jesteśmy tak bezbronni, jak wobec podmuchów wiosny. — Lecz rzadko wydaje on owoce, jakich się po nim spodziewamy, i często właśnie z Atlantydy, o której wydawało nam się, że zniknęła bez śladu, dochodzą nas dzieła wzmacniające i trwałe.

C. Mówił mi Pan o licencjach na jakie pozwalali sobie dawni mistrze wobec natury, by realizować swe obrazy; nie miałem czasu przestudiować do gruntu tej kwestii, która mnie żywo interesuje. Czy może mi Pan co powiedzieć na ten temat?

B. Nic więcej nieskrępowanego i prostego, jak ich sposób postępowania. Nie rozszerzyliśmy zakresu sztuki pod tym względem, raczej zacieśniliśmy go coraz więcej. Może zdziwię Pana twierdząc, że Michał Anioł napotykał na te same trudności, co Pan, gdy Pan chce malować akt. W tych religijnych epokach niełatwo było obnażyć kobietę, poza swoją żoną, czy kochanką; więc ten, który nie miał ani jednej ani drugiej musiał być pod tym względem w pewnym kłopocie. Michał Anioł posługiwał się więc zawsze rysunkami z męskich modeli, by malować swoje przepiękne Sybile. I tak stworzył najpiękniejszą kobietę w sztuce Sybilę Libijską. Istnieje w bibliotece królewskiej w Turynie, głowa kobiety de trois quarts, ta sama, która posłużyła Leonardowi da Vinci do wynalezienia anioła w Madonna della Rocca. Mówię: wynalezienia, bo głowa ta prawie brzydka i ordynarna, była punktem wyjścia znanego Panu anielskiego arcydzieła.

Czytałem w książce Ludwika Dolce, żyjącego za czasów Tycjana, że ten używał często swego brata, by tworzyć kobiece ciała swoich obrazów. Przekonałem się o tym w muzeum Watykańskim, w wielkiej kompozycji, w której widnieją różni święci, między innymi nagi święty Sebastian. Bez trudu rozpoznałem w nim nogi i najpiękniejsze partie Wenus z Trybuny we Florencji, którą ten sam Tycjan malował zapewne według swego brata. Głowa i ręce były może wzięte z Violanty, córki artysty. Zbyt długo by to trwało, lecz byłoby pouczającym przytoczyć dowody, że ci wielcy majstrzy, tak bardzo osobiści, poza «plagiatami», które tu Panu wymieniam, pozwalali sobie jeszcze na wiele innych, w dziedzinie zapożyczań do których czuli się uprawnionymi wobec artystów, ich poprzedzających, lub współczesnych sobie. Wiadomo jak Michał Anioł przywiązany był do starożytności, jak ściśle ją imitował Rafael. Poussin kopiował wiernie figury lub grupy na nagrobkach. Znane są dyskusje specjalistów na temat ojcostwa obrazów Giorgione'a i Tycjana, którzy to dwaj artyści nawzajem zapładniali swój geniusz i odtwarzali w swych dziełach te same figury i krajobrazy.

W Jupiterze i Antiopie w Luwrze, Tycjan pokazuje nam leżącą Venus Giorgione'a: ta sama pozycja ciała, lewego ramienia, ręki, prawe ramię zostało podniesione, głowa odwrócona. Co do Rembrandta, mimo że uważano go za wroga starożytności, niemniej jego «Betsabe» jest wzięta z płaskorzeźby, którą Franciszek Perrier rysował w Rzymie i opublikował w zbiorze akwafort w 1645. Odnajdujemy w niej służącą, kobietę siedzącą, nawet wielką draperię tworzącą tło dzieła. Oczywiście te zapożyczenia, tak samo jak obrazy według rysunków z natury nie są bynajmniej niewolnicze i nie mają nigdy charakteru nieudolnej kopii. Sztuka i natura były zatem dla tych wielkich artystów zbiornikami form i idei, których czuli się uprawnieni używać, nie zasługując na naganę. Piękno, raz znalezione, wydawało im się godne być przez nich powtórzonym na ich własny sposób. I sam Rubens, ten geniusz tak bardzo wynalazczy, lubił odtwarzać najsławniejsze współczesne mu dzieła, jak Przemienienie, Sąd Ostateczny, Komunia Świętego Hieronima (z której stworzył komunię świętego Franciszka z Asyżu, nowe arcydzieło — dorównujące Dominichin'owi). Tak sztuka karmi się sztuką i tworzy nowość z tego, co stało się starym.

C. Jestem zupełnie po stronie tych, którzy mówią: Wolność! Lecz co do mnie, jestem przekonany, że pojawią się malarze bardziej nieoczekiwani z studiowania samej przyrody.

B. Nie dzielę tego przekonania. Rembrandt cytowany często jako malarz najwięcej idący za instynktem, przeszedł przez kierunek czterech nauczycieli i posiadał liczny zbiór obrazów i sztychów. Nie był mu obcym Tycjan, którego kilka dzieł posiadał, i którego malarstwo miało na niego bezsprzeczny wpływ. Wie Pan, że rozpoczął od gładkiego malarstwa na sposób zupełnie holenderski.

C. Lecz jak cudownie byłoby malować, jak gdyby malarstwo poprzednio nie istniało.

B. Wydaje mi się pomyłką naszych czasów chcieć, by każdy malował na własny sposób, bez podstaw. Nie można być lekarzem, bez studiowania medycyny. Otóż istnieje nauka w sztuce. I ta nauka właśnie robi artystę, tak jak robi do-



Przedmioty, które służyły Cézanne'owi jako modele do martwych natur — w pracowni przy chemin des Lauves.



MAURICE DENIS *CÉZANNE PRZY STALUDZE*
(Własność autora)

ktora. Malarstwo nie oparte na wiedzy wydaje mi się analogiczne do opinii, którą zasięgałoby się u pierwszego lepszego. Wynika stąd dyletantyzm przez który zatraca się zupełnie upodobanie do arcydzieł. Kilka ładnych kolorów wydobytych z palety chemicznej, kilka zestawień w stylu doby obecnej, zachwyca łatwo krytykę pobłażliwą dla ludzi powierzchownych, a surową dla mistrzów. Tym sposobem dochodzi się do zapomnienia o tem, co zostało nabyte i przekazane z pokolenia na pokolenie, dzięki żmudnym, mozolnym, długim i genialnym poszukiwaniom. I tak dochodzi się do wniosku, że najwięksi artyści pracowali dla w i e k u innego niż nasz, który w swej zarozumiałości kładzie na oczy opaskę swojej głupoty i uważa, że góruje nad wszystkim, co go poprzedziło.

C. Prawdziwy artysta jest pokornym, nieufnym wobec mody swojej epoki, żyje w samotności. Szuka, nigdy nie woła: «znalazłem».

B. Tak, lecz inni krzyczą za niego, usiłując pozostawić go w ciemności.

C. Nic nie szkodzi. Prawdziwą radością malarza jest malować. Nie szuka taniego rozgłosu.

B. Pan jest takim, Mistrzu. Lecz ci, którzy będą Pana naśladować nie będą tacy sami. Będą Pana wysławiać, by siebie samych wynosić. Utworzą w sztuce nową koalicję interesów i być może, błędów.

C. Nigdy się nie wie kogo się spłodzi. Czy Bouguereau nie urodził się z Rafaela?

B. A jednak Rafael uczynił Ingres'a, jego tworem był Jules Romain. Tycian, Rubens i Velasquez zawdzięczają mu niejedno. Jego portrety nie były bez wpływu nawet na Courbet'a, który ostentacyjnie z nich kpił, by drażnić nudnych nieco klasyków swojej epoki.

Mimo zapału, który Cézanne wnosił w ten dialog, wydawał się nieco znużonym jego przeciąganiem się. Uznałem za stosowne na chwilę umilknąć. Szliśmy wśród najpogodniejszego krajobrazu, w silnym słońcu. Od czasu do czasu mój stary mistrz wskazywał mi jakiś motyw mówiąc:

C. Czy nie sądzi Pan, że temat ten oddany tak jak by to uczynił któryś z dawnych mistrzów, lecz w wizji nowej, stworzyłby wspaniały obraz? Milczałem, czując, że przerwa w przeczeniu była konieczna. Rozmyślałem; coraz jaśniej zdawałem sobie sprawę w jakich kwestiach Cézanne miał rację, w jakich się mylił. Jego wygórowany podziw dla natury skłaniał go do widzenia w niej gotowego obrazu. Widziałem go namalowanym przez niego z jego impastowaniem, jego stylem, jego gamami, wahaniami i naiwnościami. Myślałem jednak, że wykazanie pomyłki mego starego mistrza nastąpi zaraz, przez porównanie jego szczerego wysiłku, czerpanego z wyczucia rzeczy zewnętrznych — z obrazem Claude Lorrain'a, pejzażem Tycjana, lub szukając bliżej — z kompozycją elegijną i tajemniczą Corot'a.

Milczałem i szliśmy dalej. Widocznie Cézanne z swojej strony rozmyślał także, bo się odezwał:

C. Proszę sobie zdać sprawę, że nie lekceważę niczego, co zostało przekazane przez moich sławnych poprzedników. Mam Charles Blanc'a i Magasin Pittoresque i często je przeglądam. Uzgodnienie między naturą i sztuką musi nastąpić. Ma Pan słuszność, dążąc do osiągnięcia go według własnych zapatrywań. Podkreślam jednak, że nie powinno to być dziełem erudycji, lecz czucia.

Odpowiedziałem:

B. Są w człowieku dwa rozumy, rozum ograniczony i rozum nieskończony. Pierwszy śledzi naturę i na niej się zatrzymuje. Drugi widzi ją, przenika i kontempluje w niej ideę. Patrzy dalej. Pierwszy z tych rozumów jest przedmiotem podziwu naszej epoki: obserwuje, odkrywa, czyni wynalazki.

Drugi, niegdyś potężny, któremu zawdzięczamy tylu wielkich ludzi przywiązuje się więcej do głębi niż do pozoru, do ducha niż do wrażenia, do twórczości niż do dosłownej imitacji. Odkrywa także, także dokonuje wynalazków, i to czego dokonuje jest piękniejsze niż wszystkie twory rozumu ograniczonego, gdyż jest wydobyte z własnej głębi, z uczucia i duszy Niestety, na skutek upodobań, które dały nam nauki ścisłe, przywiązujemy się w sztukach pięknych już tylko do rozumu praktycznego: spekuluje się na temat form i środków, odnawia się wprawdzie pozory; lecz zatraca się harmonię, znalezioną przez rozum kontemplacyjny.

Sztuka włoska była posłuszną wyższemu rozumowi, i to uczyniło ją kolejno mistyczną, platońską, imaginacyjną. Artyści flamandzcy i holenderscy po XVI wieku poddali się rozumowi praktycznemu. Tak długo jednak przedtem byli przeniknięci rozumem kontemplacyjnym, że płomień ducha płonie jeszcze w ich pędzlu, przeobrażając materię w klejnoty, wydobywając duszę i uczucie z zarysów, ostatni ten promień istotnej poezji gaśnie. Materializm będący tylko rozumem ograniczonym obejmuje władanie nad sztuką, która powoli się fałszuje, mimo kilku odosobnionych i świetnych reakcji, ostatnich gwiazd zachmurzonego nieba.

C. Twierdzenie Pana wydaje mi się potępieniem moich własnych poszukiwań. Czy wie Pan, że uważam, iż wszystkie teorie są zbędne i nikt mnie za łeb nie weźmie.

Przestraszyła mnie ta nagła reakcja mego starego nauczyciela. Przeprosiłem go, podkreślając, że wyrażam tylko myśl swoją, bez żadnych aluzyj osobistych.

Dodałem:

Spekulacje sztuki nowoczesnej, tak samo jak nauki, do której stoi w stosunku współzależności, opierają się wszystkie na świecie faktycznym, bez rozpoznania jego genezy. Wynika stąd dla nauki brak ogólnej prawdy, dla sztuki brak piękna. Im więcej te tendencje analityczne będą się rozpowszechniać, im więcej wiedza eksperymentalna będzie materializować człowieka, tem więcej sztuka odbiegać będzie od swojej właściwej drogi, aż dojdzie do negacji siebie samej. Etyka opiera się na założeniu Dobra, Wiedza na założeniu Prawdy, Sztuka na założeniu Piękna. Trzeba wyjść z tych zasad, a nie z drugorzędnych środków. Trzeba dotrzeć na szczyt, i razem ze źródłem wpłynąć w rzekę i tysiące jej dopływów; bez obawy, zapładniając ją, przebić się przez ziemię ludzkości i pogrążyć się w ocean powszechnej tradycji. Zatrzymać się natomiast przed jedną wodną odnogą i nic nie widzieć poza krótkim jej przebiegiem, czy nie jest to dobrowolnem zamurowaniem się w zaślepieniu i ignorancji?

Cézanne przystanął i patrzał na mnie strasznymi oczami, w których zdawało mi się, że dostrzegam łzy.

Odwrócił się nagle i dosłyszałem:

C. Jestem stary — już zapóźno — prawda jest w naturze, udowodnię to.

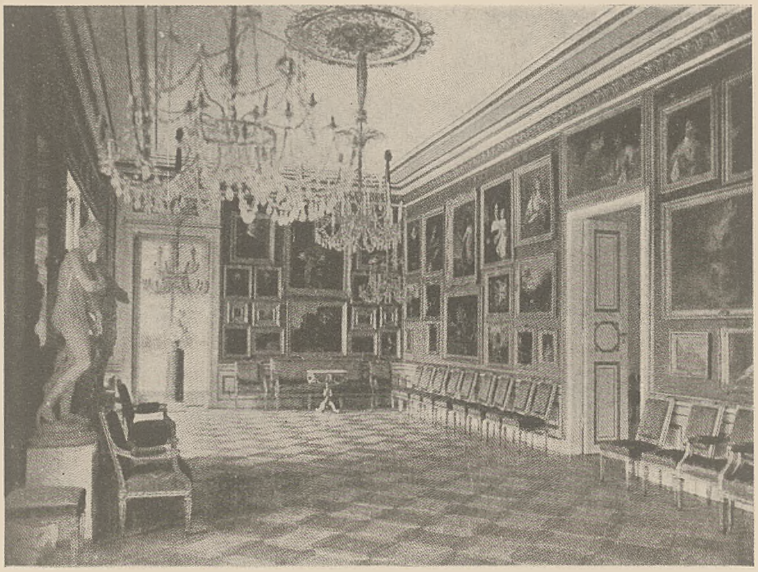
I zaczął się oddalać — pozostawiając mnie jak nieznajomego, na środku drogi. Stopniowo przyśpieszał kroku. Nie wiedziałem, co począć. Znałem przewrażliwienie mego starego mistrza. Przyzwyczajony do samotnego życia, wobec każdej opozycji, wpadał w gniew podobny do szału Postanowiłem nie nalegać i pozwolić mu odejść, w nadziei, iż samotność i wędrówka rozproszą jego zagniewanie. Podczas, gdy się oddalał wydawało mi się, że broniłem całą sztukę przeciw uporowi człowieka zamykającego sobie wszystkie drogi absolutyzmem swojego poszukiwania; to poszukiwanie zdawało mi się zacieśniać własny swój zakres zaporami najdziwaczniejszymi, najwięcej nieoczekiwanymi. Czy mój stary mistrz nie upierał się przy samobójstwie?

Śledziłem go oczami, powoli sylwetka jego zlewała się z krajobrazem. Był ogromnie podniecony, machał rękami, wskazywał na niebo, na ziemię, na siebie samego. Z kim rozmawiał? Odwrócił się nagle, coś wołając. Dotarły mnie tylko słowa: «na naturze».

Poczem zniknął za zakrętem.

Słońce oświecało już tylko mnie samego.

EMIL BERNARD.
Tłum. M. Skórzewska.



ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE — GALERIA OBRAZÓW

JERZY WOLFF

ZBIORY MALARSTWA W ŁAZIENKACH

Muzea nie są składnicą, ani gabinetem woskowych figur, kipi w nich życie. Płótno promienieje tysiącem wdzięków dla oczu, w których błyszczy miłość.

Ożywały przede mną niedawno Łazienki.

Najpiękniejszy w Warszawie pałac i najpiękniejsze wnętrze — gdyby, miast gromadzić tam całość dawnej łazienkowskiej galerii, pozostawiono część jej najcenniejszą. Powiedziano sobie: co było kiedyś w Łazienkach — Łazienkom się należy. O ile taki historyczny punkt wyjścia jest najzupełniej do przyjęcia, w stosunku do dzieł mających tylko historyczne i ikonograficzne znaczenie, o tyle tam, gdzie mamy do czynienia z malarstwem, czy nie słuszniej byłoby stosować kryteria li tylko estetyczne? Nadmiar eksponatów sprawia, że salki są przeładowane; najciekawsze nieraz płótna wiszą pod samym sufitem, niedostępne.

Olbrzymią większość w łazienkowskich zbiorach, tak jak we wszystkich prawie naszych kolekcjach dawnej sztuki, stanowią Holendrzy. Sztuka holenderska jest tak dalece dziwnym zjawiskiem, tak przykuwa i ogarnia, tak się swoim zdrowym realizmem narzuca, że kontakt z nią trwa poza muzealną salę.

Mamy w Łazienkach Rembrandta «Portret młodego mężczyzny», datowany 1634. Rembrandt miał 28 lat, malując ten obraz. Prawdopodobnie jest on restaurowany w ocienionej części twarzy, gdzie refleks na policzku, zbyt jaskrawy, psuje czytelność formy. Prawy, jasny policzek świeci złotawo na ciemnym tle. Gama jest zwężona do czerni i brązów. W tej dobrowolnie ograniczonej skali wysiłek idzie w kierunku rozbudowy dwóch grup barwnych, ze sobą grających, aż do zupełnego wyczerpania ich możliwości chromatycznych. Daje to od pierwszego spojrzenia na płótno świadomość, «o co chodzi». Całość, oparta na lapidarnym kontraście, robi wrażenie konstrukcji jasnej i logicznej. Płótno dobrze reprezentuje Rembrandta z pierwszych lat jego twórczości.

W tej samej sali wiszą dwa śliczne obrazki Metsu. Nadziwić się trudno, ile czaru, ile poezji zamknąć może artysta w takie małe płócienko brązami malowane, skromne pozornie, w rzeczywistości bogate i rozszerzające się w oku widza poza ciasność ram. Obok Gabriela Metsu widzimy ładną scenkę wojskową Gerarda Terborch'a. Ślicznie wmalowana w całość plama błękitna i plama czerwona, stanowią pointę barwną kompozycji, w której dużą rolę gra snująca się migotliwa arabeska pentelek, guziczków, wstążek, blach i odznak wojskowych. Niestety płócienko umieszczone jest nieświetnie. Godne zobaczenia są trzy portreciki Gerarda Dou i ładna współczesna kopia jego «Skrzypka», Jana Steen'a scena we wnętrzu, owoce Gerardt'a van Deynum, duże kompozycje z ptakami Melchiora Honde-



TER BORCH (JUNIOR) *GALERIA ŁAZIENKOWSKA*



ANTOINE WATTEAU GALERIA ŁAZIENKOWSKA

coeter'a, martwa natura Jana Weenix'a, zając i ptaszki i wiele innych płócien. Można ukryte wdzięki wynajdywać w pracach, obok których nieraz przeszliśmy obojętnie. Wokół Rembrandta grupują się jego uczniowie: Samuel van Hoogstraten, Jan Victors, van den Eeckhout, Flinck Govaert. Wpływ mistrza jest trochę powierzchowny, zawdzięczają mu oni raczej gdzie niegdzie turban wschodni, strusie pióro, aksamit bogato złotem naszywany, niekiedy dziwne, piwniczne jakby oświetlenie. Jeden tylko Flinck ma w Łazienkach naprawdę ładnie malowany obrazek, głowa starca w czerwonej jarmułce.

Wśród Francuzów pierwsze miejsce należy się Jean Antoine Watteau. Młoda kobieta w różowo-czerwonym stroju przeciwstawiona jest niebieskiemu tłu nieba i pejzażu. Kiedy się twórczość Watteau zna, kiedy się ma w pamięci jego «L'Indifférent» i jego «Fêtes champêtres» warszawski obrazek jest uśmiechem przesłanym z oddali.

Z francuskich obrazów interesujące są także dwa płótna Hubert Robert'a, jedno szczególnie ładne «wnętrze kuchni» i dwa Jean Louis Marne'a, jeden z obrazów przypomina Holendrów, drugi Claude Lorrain'a.

«Apollo grający muzom do tańca» szkoły bolońskiej z reminiscencjami Correggia, zastanawiający jest głównie dla kapitalnie namalowanej złoto purpurowej draperii. Okazem «mieszańca» jest Thomas Wijck (1616—1677) Holender, pracujący we Włoszech. Jego «włoskie praczki» łączą bardzo wdzięcznie holenderski realizm z idealizmem włoskim w amalgamat pełen tęsknoty i delikatnego smutku, jakby żal mu było, że ani z Italią ani z Amsterdamem całkowicie zrośniętym się nie czuje. Je-



GABRIEL METSU *GALERIA ŁAZIENKOWSKA*

dyny w Łazienkach Holender, robiący smutne wrażenie. Inni są krzepcy i zdrowi, jak ów portret van der Helst'a, przedstawiający malarza miniaturzystę z miniaturą szaro-niebieską pośrodku płótna całego w brązach i głuchych czerwieniach. Jak ów Ferdinand Bol, najlepszy tam, gdzie najmniej przypomina mistrza swego Rembrandt'a. Wśród Flamandów jest doskonały Jordaens'a starszego «Satyr grający na fujarce», niestety wiszący wysoko pod samym sufitem. Pięknie malowany jest portret męski Fransa Pourbus'a. Niesamowite rzeczy dzieją się na obrazie Piotra Breughel'a młodszego, zwanego «piekielnym». W jakimś dziwnym, rudym świetle, pod płonącym domem, obległy świętego skłębione stwory ze złego snu, w dali pali się kościół. W innych salach Łazienek wiszą portrety współczesnych króla Stanisława Augusta. Wśród portretów uwagę zwraca portret ks. Sapieżyny przez Bacciarellego ładnie po malarsku rozwiązany (wielkie jego kompozycje są rozwodnione), portret pana w zbroi Nicolas de Largillière i nieznanego autora portrecik Lady Montaigu. Płócienko tym zabawne, że są tam zestawienia purpury i ciemnego błękitu, przypominające żywo prace Delacroix, zestawienia dla XVIII wieku rzadkie. Należy obejrzeć przed wyjściem sale ozdobione wielkimi dekoracyjnymi malowidłami Jana Bogumiła Plersch'a i Bacciarellego.

Teraz niech mi wolno będzie pomarzyć chwilę — oto usunięto z Łazienek nadmiar eksponatów, porozstawiano ławki dla zwiedzających, nie biegnie się już stadkiem pod komendą woźnego, pantofle zaopatrzono w tasiemki. Łazienki stały się wnętrzem, gdzie malarstwo ślicznie się łączy z architekturą, a budynek z parkiem.

Jerzy Wolff.



GABRIEL METSU *GALERIA ŁAZIENKOWSKA*



REMBRANDT VAN RIJN

GALERIA ŁAZIENKOWSKA

PORTRET MĘŻCZYZNY

DOROTA SEYDENMANOWA

PALAZZO REZZONICO W WENECJI



G. DOMENICO TIEPOLO *«IL MONDO NOVO»*
(Villa Zianigo w Palazzo Rezzonico)

Miłośnik sztuki, zwiedzający zeszłoroczne Biennale, miał okazję poznać w tym samym czasie, zorganizowaną w interesującą całość sztukę wenecką XVIII wieku w Palazzo Rezzonico.

Otwarte wiosną 1936 r. muzeum sztuki weneckiej XVIII w. mieści się w pięknym pałacu barakowym na Canale Grande. Przez kilka wieków był on w posiadaniu rodziny Rezzonico, w latach 1752—56 został przebudowany i na nowo urządzony. W tym stanie oglądamy go dzisiaj. Kierownik budowy i twórca fasady, architekt Massari, wezwał do pomocy wielu artystów, głównie zaś Giambattista Tiepolo wraz z synem Domenico. Zajęli się oni dekoracją sal i plafonów. Pałac przeobraził się w jedną z najbardziej luksusowych siedzib magnackich XVIII w. i zasłynął ze swych reprezentacyjnych wnętrz. W roku 1810 przestał być własnością Rezzoniców i przechodził z rąk do rąk. W 1837 r. należał do Polaka Zielińskiego, później do pary poetów Barret-Browning. Przez wiele lat stał pusty, w końcu, gdy miał zostać przebudowany na kilka mieszkań, miasto Wenecja zdecydowało się go kupić i urządzić muzeum. Przeniesiono tu też obrazy, meble, szkło, żyrandole, stroje oraz bogaty zbiór porcelany z epoki — z muzeum Correr, Murano i kilku innych.



G. D. TIEPOLO *POKÓJ PAJACÓW*
(Villa Zianigo w Palazzo Rezzonico)

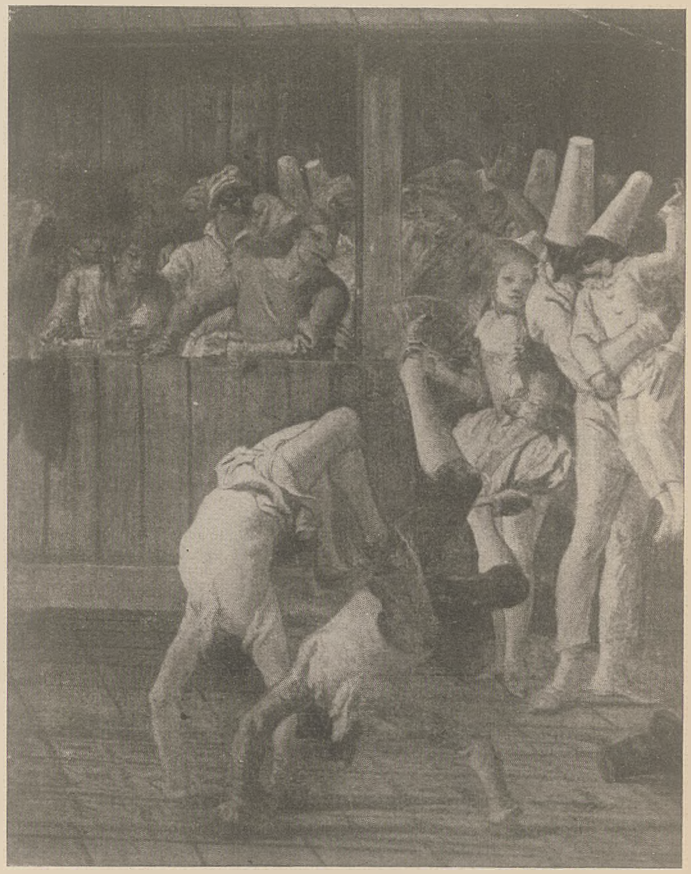
rysowane, kontrastują z miękkością aktów i materii. Plafon ten przeniesiono z pałacu Pessarro, gdzie w ciemnej sali marniał w zupełnym zapomnieniu. Na ścianach rozwieszone 34 małe obrazki olejne Pietro Longhi, wyobrażające życie Wenecji XVIII w., są jakby historią obyczajów wszystkich warstw społecznych. Longhi nigdy nie wyjeżdżał z Wenecji i natchnieniem jego były sceny karnawałowe, salonowe, rodzinne, ulica, przedstawienia, klasztory, znane osobistości, możni i biedacy.

Giovanni Domenico Tiepolo — Freski z willi Zianigo

Rekonstrukcja wnętrz willi Tiepolów w Zianigo jest rewelacją. Przeniesiono tu freski Domenica Tiepolo. «W czasie, kiedy w Paryżu, a następnie w całym świecie wrzała rewolucja francuska, malował Giovanni Domenico Tiepolo, na białych ścianach odziedziczonej po ojcu willi Zianigo, niedaleko Wenecji, sceny linoskoczków i pajaców. Nie był on wtedy już, w roku 1793, ze swymi 66 latami, młodym człowiekiem, i niejedno w życiu widział. Stale tworzył jako pierwszy współpracownik swego słynnego ojca, latami pracował na dworze w Würzburgu, a potem 8 lat w Madrycie. Kiedy tam w roku 1770 pochował ojca, wrócił w strony rodzinne i malował swe zamówienia, tak jak ojciec, z przepychem błyskotliwego, jasnego Rokoka. Przez babkę był spokrewniony z rodziną Guardi'ch.

W samotności i spokoju swej wiejskiej willi malował zupełnie inaczej; malował tak, jak się podobało jemu samemu, nie tak jak tego chcieli jego klienci». (E. Waidmann).

«Mondo novo», kilkumetrowej długości, podpisany «Domenico Tiepolo 1791», przedstawia wenecki tłum świąteczny ze wszystkich warstw społecznych, oglądający przedstawienie uliczne. Tyłem stoją obok siebie damy w atłasach, obdartusy, karły



G. D. TIEPOLO *AKROBACI*
(Villa Zianigo w Palazzo Rezzonico)

Giambattista Tiepolo — Pietro Longhi — Francesco Guardi

W salonach pierwszego piętra znajdują się trzy plafony Tiepolów, malowane w okresie największej ich sławy, po powrocie z Würzburga. Pierwszy «Allegoria Nutiale» (alegoria weselna) przedstawia na tle słonecznego nieba rydwan, zaprzężony w cztery białe rumaki, w nim młoda para, obok Apollo, Kupidon, i wśród obłoków i gołębi amory, anioły, trębacze itd., naprzeciw orszakowi występuje starzec z emblematami szlacheckimi młodożeńców oraz lew wenecki. Delikatne oświetlenie nieba tworzy kontrast do otaczającego złota, ogólny koloryt radosny, różowo-szaro-żółto-niebieski. Drugi plafon w sali «del Trono» przedstawia też scenę alegoryczną. Z jednej strony owalu wśród obłoków i architektury zgrupowane są postacie, resztę zajmuje błękitne, przestrzenne niebo, podkreślone przez czerwień obić ścian i mebli. Centralne postacie kobiece trzeciego plafonu w sali «del Tiepolo» wyobrażają siłę i wiedzę, unoszą się one na obłokach, otaczają je amory i dzieci. Żółta plama draperii gra z fioletami i srebrną szarością całości. Kompozycja bardziej zwarta i skromniejsza, niż poprzednie.

Na drugim piętrze trzy malowidła ścienne Guardiego, dotychczas nieznane, ostatnio odskrobane, przedstawiają sceny mitologiczne. Szaro-różowe w kolorze, jasne, miękkie w formie. Dalej najlepszy może plafon Giambattista Tiepolo «Zefir i Flora»: dwa jasne akty spowite w pomarańczową draperię na tle głębokiego, granatowego nieba, naokoło skrzydlate amorki; wielkie skrzydła ważki, wyrastające z pleców Zefira, ostro za-



F. GUARDI *BARKI*
(Palazzo Rezzonico)

i pajace, dzieci, psy, kobiety z ludu i przyglądają się niewidocznym atrakcjom. W głębi buda jarmarczna. Dwie wytworne postacie męskie, jedyne odwrócone profilem — to Tiepolo ojciec i syn. Ogólny szaro-żółty ton obrazu wzbogacają czarne akcenty. «Menuet», to elegancki młodzieniec, ujmujący dłoń młodej kobiety w białej sukni i wielkim czepcu na głowie, w głębi pinie i cyprysy. «Spacer we troje»: dama, którą prowadzi z jednej strony mąż, z drugiej cavaliere servante. Mąż wachluje żonę, młodzieniec spogląda na to figlarnie, towarzyszy im biały chart. Cała grupa widziana jest od tyłu na tle nieba i pejzażu włoskiej campanii. Obrazy te malarską finezją nie ustępują Goyi. Freski następnego pokoiku poświęcone są scenom z życia wędrownych pajaców. Czuje się, że artysta kocha ten temat i jest w swoim żywiole, gdy z umiłowaniem odtwarza smutny świat tragikomedii dziwnych potworków, garbatych, zakrywających prawdziwe twarze maskami o kolosalnych nosach. Bawią się oni na huśtawce, jak dzieci (plafon), pokazują akrobacje, gwałcą kobiety, piją, tańczą z tamburinem, urządzają niesamowite pochody z orkiestrami (supraporty), produkują tańczące psy, tresowane osły itd. Wszędzie prawie jest ulubiony biały chart, którego syn i ojciec tak często malowali. Szaro-biały koloryt urozmaicają gdzie niegdzie bronzy i jaskrawe plamy przedmiotów. Mniejsze freski, supraporty i medaliony, obramowania plafonów traktowane są jak bareliefy płasko-wypukle, jak również malowidła scen z życia centaurów i satyrów umieszczone w następnych pokojach. Modelacja wydobyta jest przez ciepło-zimną grę dwóch tonów: szarego i różowego, szarego i niebieskiego, niebieskiego i białego, niebieskiego i brązu, dwóch szarych, dwóch brązowych. Wcześniejsze obrazy w kapliczce, malowane pod wpływem ojca, nie są tak świeże i oryginalne.

Rysunki

Na III piętrze umieszczono zbiory rysunków z muzeum Correr. 84 rysunki Pietro Longhi, przeważnie ołówkowe, przedstawiają sceny z życia Wenecji. Są to bezpośrednie studia z natury na niebieskich i żółtawych papierach, szkice do obrazów z notatkami o kolorze, lub niedokończonych szczegółach. 116 rysunków Tiepolów na jednakowej wielkości niebieskim papierze, pochodzą z jednego szkicownika, o czym świadczy napis na jednej z kartek: «Jest to książka oryginalnych rysunków z natury i fantazji Giambattista Tiepolo i syna, rysowane w 1770 roku». Technika rozmaita: ołówek, kredka, sangwina, piórko, gwasz, lavi. Studia głów, rąk, nóg, draperii, desenie obić, szkice do wielkich kompozycji, także do malowideł Domenica w Zianigo, czasem na jednej kartce rysunki ojca i syna, robione z nerwem i wgłębiające się w detale.

Kolekcję 164 rysunków Guardiego zakupił Correr od syna, i dzięki nim ustalono autentyczność wielu jego obrazów. Guardi żył w biedzie, umarł w nędzy, po śmierci był szalenie ceniony i poszukiwany, to też ukazało się mnóstwo falsyfikatów. Drobne i lekkie rysuneczki tuszem, czarno-białe akwarelki na małych kartkach papieru, genialnie odtwarzają grę światła na lagunach, atmosferę architektury i krajobrazu weneckiego i żyjących tu ludzi. Nieomylne wyczucie proporcji i przestrzeni stwarza odrębne życie tych małych arcydzieł, sprawiających wrażenie dużych obrazów.

Dorota Seydenmanowa

FRANCISZEK BIEDART

TADEUSZ MAKOWSKI

1882—1932

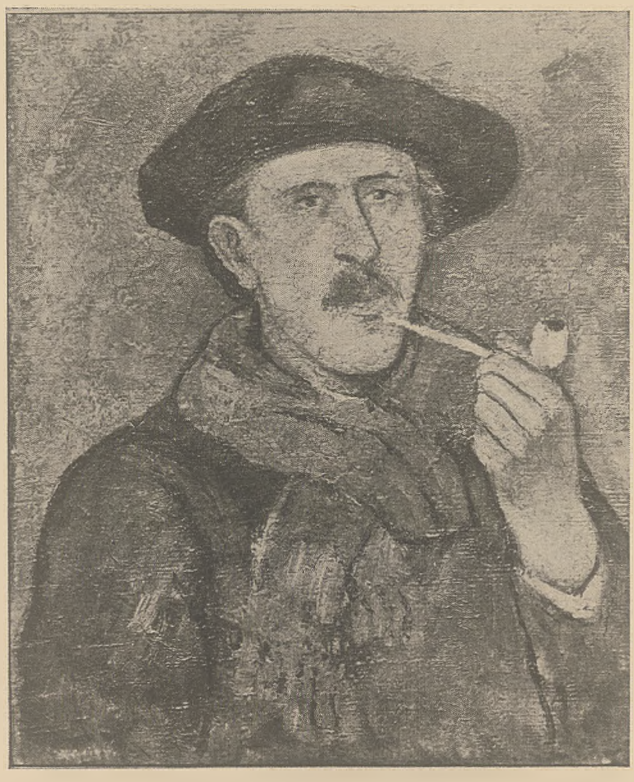
Trudno sobie dzisiaj wyobrazić gorączkowość życia artystycznego w Paryżu przed dziesięciu laty. Byłem wtenczas nowicjuszem na terenie Paryża oszołomionym mnóstwem ciekawych wystaw w galeriach prywatnych i publicznych. Sześć dni w tygodniu poświęcałem na ich oglądanie, z niedzieli korzystałem, by zwiedzać pracownie artystów, w pierwszym rzędzie artystów polskich. W kolonii polskich malarzy cieszył się Tadeusz Makowski ogólnym uznaniem i sympatią, to też nie zwlekając, złożyłem mu wizytę. Mieszkał stale przy ulicy Vercingétorix nr 3, w starym domu, pełnym skromnych pracowni. Przyjął mnie wyjątkowo życzliwie i długo mnie rozpytywał o Polskę, o życie artystyczne w kraju. Jak dzisiaj, stoi przed mymi oczyma jego smukła, trochę pochylona postać, jego dobrotliwy uśmiech, w którym dojrzałem lekko skrytą gorycz.

Kiedyś — idąc Avenue Observatoire — wstąpiłem do kawiarni Closerie de Lilas i zobaczyłem Makowskiego, siedzącego samotnie przy stoliku, zatopionego w myślach. Wydawało mi się, iż jest przygnębiony i smutny, lecz nie miałem odwagi go niepokoić; cicho odszedłem.

Jakże samotny jest nieraz obcy artysta w Paryżu!

Było to zdaje się osiem lat temu, kiedy przypadkowo wszedłem do pewnej prywatnej galerii przy ul. Dru i zatrzymałem się tam przed obrazem o osobliwym czarze. Przedstawiał on krajobraz francuski z chałupą chłopską i bawiącymi się dziećmi. Był malowany w delikatnych jasnofioletowych i kremowych tonacjach i jakby przesłonięty niedostrzegalną szarą powłoką. Lecz to, co było uderzające w tym obrazie dla mnie, to wrażenie, że widzę polską wieś i polskie dzieci, chociaż był to obraz malowany niewątpliwie w Bretanii. Kilka lat później widziałem w kolekcji paryskiej Car Clausen obraz, przedstawiający «Matkę z dziećmi», malowany tym samym sposobem, znów jakby pokryty przejrzystym woalem. Oba te obrazy powstały między rokiem 1923—1925. Makowski tworzył wtedy dużo takich obrazów bretońskich, w gamach przytłumionych, utrzymanych w jednolitej harmonii szaro-ołowianej, szaro-perłowej lub srebrzystej. Wydobywał całą harmonię i efekt obrazu w tych minorowych gamach często à la prima, nieraz jednakże powracał do tego samego obrazu i stopniowo go wzmacniał, podnosząc blask i intensywność pewnych kolorów. Ciche, jakby dla siebie samego grane melodie.

Obrazy tej wczesnej epoki, wyjątkowo dyskretne, pozbawione wszelkiej jaskrawości kolorystycznej, efektów faktury lub materii chromatycznej, zwracają już wówczas na siebie uwagę inteligentnych miłośników



Tadeusz Makowski *Autoportret*
(wł. Tow. Przyjaciół T. Makowskiego)



Tadeusz Makowski *Koncert (1922)*
(wł. Zbiorów Państwowych)

i wrażliwych krytyków sztuki. Jest w nich ujmująca szczerość i prawie kobieca uczuciowość. Niektórzy z krytyków podkreślali ich dziecięcą bezpośredniość.

Malarski czar tych obrazów polega na ich subtelnej gamie szaro-perłowej, czasem seledynowej. Niektóre martwe natury tych lat cechuje wytworność i elegancja gobelinu. Co było wytworne, wyszukane, dyskretne w malarstwie francuskim XVIII stulecia, wykwint dekoracyjny tej sztuki, wyraźnie działa na psychikę twórczą Makowskiego. Spotykałem wtedy także nieduże jego krajobrazy, których naiwna szczerość i kolorystyczna tonacja przypomina anonimowych malarzy ludowych XVI i XVII stulecia.

W latach 1914—1915 obcował Makowski blisko ze Ślewińskim i przez niego stykał się z kultem dla sztuki Gauguina. Można znaleźć martwe natury, w których są widoczne zainteresowania problemem Gauguina.

Możliwe, że Makowski, będąc przed wojną w przyjaźni z kubistami, namalował również kilka obrazów kubistycznych, lecz nigdzie ich nie spotykałem, Mam wrażenie, iż malarstwo czysto abstrakcyjne było przeciwne jego uczuciowej naturze i mogło go zajmować tylko jako eksperyment przejściowy.



Tadeusz Makowski *Wiejskie dzieci (1924)*

Najwcześniejsze obrazy Makowskiego, jakie znam, ustępują pod względem kolorystycznym obrazom malowanym w ostatnich dziesięciu latach. Kolor jego wczesnych obrazów jest dość suchy, graficzność dominuje nad barwnością.

Ulubionym tematem Makowskiego pozostaje zawsze dziecko. Traktuje on ten temat z całą tkliwością swojej duszy. Można bez przesady mówić o intymnym liryźmie jego sztuki. Jest to zupełną oryginalnością w «École de Paris», której Makowski był jednym z najlepszych przedstawicieli.. Zaiste Makowski był skrytym poetą. W życiu i naturze wynajdywał zawsze odpowiedni nastrój, odwracający



Tadeusz Makowski *Chłopiec (1918)*
(Zbiory R. Hammer)

myśl od brutalnej powszedniości. Myślą i uczuciem powracał wciąż do jasnych, złotych dni dzieciństwa, wspominając nastroje świąteczne tych lat; co wtenczas przeżył i wymarzył, pozostało dla niego najcudowniejszym skarbem. Nawet gdy malował otaczającą go rzeczywistość, widział ją przez pryzmat przeszłości.

Mylą się ci co myślą, że wystarczy znaleźć odpowiednią perspektywę optyczną, aby stworzyć dzieło plastyczne. Zjawiska, które przedstawiamy, musimy widzieć nie tylko przez perspektywę optyczno-przestrzenną, lecz widzieć je musimy także przez perspektywę duchową. W każdym prawdziwym dziele sztuki plastycznej jest idea prze-

wodnia, która obydwie te perspektywy organicznie kojarzy. Element retrospektywny jest dla Makowskiego podnietą twórczą.

Oglądam szereg obrazów i rysunków przedstawiających przeważnie dzieci, malowane w latach 1923—1926. Rysunek jest wyjątkowo łagodny, miękki, lecz wyrazisty i emocjonalny. Nie ma tu nic z konwenansu rysunku akademickiego, nawet nie pretenduje do miana rysunku artystycznego, — jest to raczej osobiste pismo, jakby zwierzenie się na kartce rysunkowego papieru.

Niektóre obrazy z tego czasu są zaledwie modelowane, jakby malarz nie dbał o wypukłość formy. Melodyjny rytm linii, subtelna gama jasnosrebrzysta wystarczają mu. Lecz oto znajduję portret dziecka — twarz przesubtelnie wydobyta w kolorystyce, jest delikatnie lecz wypukle modelowana półtonami. Twarz tonu kości słoniowej, bluza głębokofioletowa o odcieniach wyszukanych, aksamitnych, czapeczka lekkobrązowa, wszystko na tle szaro-srebrzystym.



Tadeusz Makowski *14 lipca (1928)*

Lub ten mały chłopczyk w czapce zielono-szmaragdowej, w bluzie ciemno-piaskowej na tle beżowym. W takich dziełach Makowski daje to, co w nim jest najszczerszego, najwięcej osobistego.

Makowski miewał chwile znudzenia, zmęczenia, po których przychodziły godziny entuzjazmu twórczego, — kiedy był w nastroju — tworzył rzeczy czarujące.

Znam obraz przedstawiający rodzinę chłopów bretońskich, siedzącą około stołu o zmierzchu — niewątpliwie tworzony pod wpływem Rembrandta. Obok Rembrandta, Vermeera, Breughela cenił Makowski wysoko Cézanne'a. W martwych naturach studiuje problem głębokich i jaskrawych kontrastów, harmonizuje tony pomarańczowe, zielone, karminowe i indygo z tłem brązowo-amarantowym, uwzględniając całą skalę ich odcieni.



Tadeusz Makowski *Wiejskie podwórko (1928)*

Chociaż niezwykle wrażliwy na malarstwo starych mistrzów i czujny na poszukiwania sztuki współczesnej, dąży Makowski do własnej, od nikogo niezależnej wizji malarskiej. Nieustannym wysiłkiem i eksperymentowaniem pogłębia stopniowo i wzbogaca swoją wizję kolorystyczną, nie dając się zamknąć w żadną manierę.

W r. 1928 wizja malarska Makowskiego zmienia się radykalnie. Jeżeli okres poprzedni nazwałbym lirycznym prymitywizmem, to w ostatnich obrazach dominuje wyraźny konstruktywizm formy i kompozycji.

Makowski przechodzi głęboki kryzys w swej pracy, lecz skryty i samotnie dumny nie zwierza się nikomu ze swych przeżyć i zmagań twórczych (pamiętnik jego ostatnich lat, który może wiele by wyjaśnił, został zagubiony).

W galerii Aron, przy ul. Miromesnil, widywałem stale obrazy Makowskiego. Młody właściciel tej galerii, szczery entuzjasta sztuki Makowskiego, zapewniał mnie, iż jego malarstwo potrafiło już zdobyć sobie uznanie kilku poważnych kolekcjonerów w Paryżu i zagranicą.

Warto spojrzeć na obrazy Makowskiego z jego ostatniej epoki, nie tylko od strony formy, lecz również od strony ich psychicznego podłoża. Nieraz myślałem, że możnaby postawić tezę na temat: liryzm i ironia, liryzm i groteska, które spotykają się jednocześnie u niektórych artystów i poetów. Pisząc w swoim czasie o twórczości Pascina, gdzie ironia i szyderstwo buntują się przeciw liryzmowi, zwróciłem już uwagę na to zjawisko. Nie ma wprawdzie tego buntu w obrazach Makowskiego, lecz wszedł w nie nowy element ironii i groteski. Miałby to być wyraz zawodu życiowego, który artysta ostro odczuwa? Lecz obok pesymistycznych, groteskowych scen, które teraz maluje, powraca wciąż do dziecinnych lat, przypomina sobie zabawy z maskami, świat legend i opowiadań. Pewien niepokój, jakby



Tadeusz Makowski *Skąpiec (1932)*

zmaganie się z widmem, które dręczy, wkrada się w jego twórczość. Równocześnie następuje zupełne zerwanie z poprzednim okresem tak samo w formie jak i w kolorystyce. Dążenie do wizji monumentalnej, do przepychu kolorystycznego krystalizuje się zdecydowanie.

Ta nowa koncepcja Makowskiego mogła powstać pod wpływem Grommaire'a, z którym się przyjaźnił, niemniej porównanie obydwu tych malarzy musi wypaść na korzyść Makowskiego, bogatszego moim zdaniem w formie, w kolorze i w kompozycji od malarstwa Grommaire'a.

Psychice twórczej Makowskiego obcą jest, jak już wspomniałem, sztuka czysto abstrakcyjna, schematyczna, w gruncie bezduszna takiego Legera, Gleizesa lub Ozenfanta, dla których malarstwo stało się empiryczno-kombinacyjną grą linii i płaszczyzn barwnych, nie mających nic wspólnego z malarstwem sztalugowym. Teorie, zresztą bardzo zręczne, epigonów kubizmu w Paryżu i w Polsce nie uratują tej sztuki, która w osobach Miro, Massona, Gondoina konsekwentnie kroczy ku płytkiej, powierzchownej koncepcji dekoracyjnej, świetnie nadającej się na pokrycia lub tapety w biurach handlowych.

Grommaire właśnie nie jest wolny od tej koncepcji. Wobec bogatej orkiestracji kolorystycznej Makowskiego, malarstwo Grommaire'a wydaje mi się — nie bacząc na pewien dramatyczny akcent — ubogie i monotonne.

Makowski zrozumiał łączność koloru ze światłem. Cały sens sztalugowego malarstwa zachodnio europejskiego na tym właśnie polega. Zbliżenie się Makowskiego do malarstwa flamanckiego i holenderskiego stało się w ostatnich latach jeszcze intymniejsze.

Wyzwalając się z naturalistycznego formowania pierwszych lat, układa teraz Makowski formę za pomocą czworokątnych płaszczyzn, z kręgów, trójkątów, dążąc do nadania swojej wizji rozmachu wielkiej monumentalnej formy. Odpowiednio podnosi brzmienie i świetlistość swej kolorystycznej orkiestracji. W swych najlepszych obrazach ostatniej epoki wydobywa intensywność i wyjątkowy blask koloru.

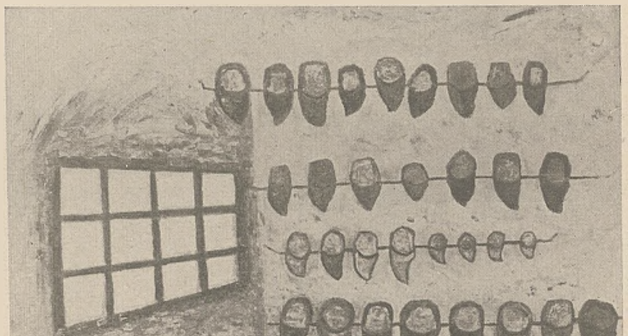
Przytoczę kilka przykładów: około stołu, szarokremowego koloru, siedzą dzieci, które noszą różnokolorowe trójkątne czapki: czerwone, zielone, brązowe, niebieskie, a nad nimi wiszą różnokolorowe latarnie. Kontrastuje z tym głęboko ugrowy ton poręczy krzeseł. Wszystko jest pogrążone w tajemnicze przeźroczyste światło. Albo mały obraz «Dzieci przy kominku», utrzymany cały w płonącej różowej gamie, która rozpływa się jak pożar; kontrast tworzy mały chłopczyk w biało-srebrzystej koszuli. Drugi mały obraz przedstawia dzieci w bieli wyjątkowo bogato urozmaiconej, kontrastowanej przez jasną, niebieską smugę na tle szaro-ołowianej ściany. Tylko artysta, który głęboko zastanawiał się przed Terborchen i Vermeerem, mógł to stworzyć.

Na tle dekoracyjnym ściany o tapetach brązowego koloru, o urozmaiconym deseniu, jaskrawa kolorowość postaci tworzy w innym obrazie bogaty bukiet o srebrzystej bieli. Powtarzają się obrazy o złotawych harmoniach, w przeciwieństwie do poprzedniej epoki, gdzie górowały srebrzyste i szare harmonie.

W dużej kompozycji o postaciach groteskowych dominują gorące tonacje ugrowe w subtelnych gradacjach różowych i dla urozmaicenia akcenty kobaltu, srebrzystej bieli i fioletu. Znam małe obrazki, malowane tylko w ugrowych kolorach, o bogatej skali walorów. We wszystkich tych obrazach staje się światło niezbędnym elementem ich harmonii.

Artysta w gorączce twórczej jest w przededniu realizacji dzieł oryginalnych, czuje, że posiada w pełni własne środki, ma doskonałą świadomość swej nowej wizji. Nigdy nie malował dla taniej sławy, dla materialnego interesu. Jeżeli zarabiał tyle, aby móc żyć i malować niezależnie dla swojej własnej radości, był zupełnie zadowolony. Ostatnia epoka Makowskiego jest dziełem wielkiego porywu. Szkoda, iż w pełni pracy twórczej życie to urwało się przedwcześnie.

Franciszek Biedart



Tadeusz Makowski *Szewc (1930)*



TADEUSZ MAKOWSKI *OBIAD (1929)*

(Zbiory André Pigelet)



Tadeusz Makowski *Ze szkoły*

Prasa zagraniczna o Tadeuszu Makowskim

Il popolo di Sicilia, Catania, 21. VII. 1936.

Wystawa retrospektywna Makowskiego jest mocnym uderzeniem w zwiedzających (dosłownie: uderzeniem pięścią w oczy zwiedzających)...

Makowski umarł w r. 1932 i nie wystawiał nigdy w Wenecji. Bardzo słusznie nazwano go nowoczesnym Breuglem. André Salmon mówi o nim, że «był jakby realizatorem snów», a Leon Martin uważa go wprost za «św. Franciszka malarstwa»... Wdzięczni jesteśmy organizatorom wystawy za to, że dali nam poznać tego malarza, którego dwa przepiękne obrazy «szermierze» i pejzaż (takie spokojne i proste) wystarczyłyby, ażeby uczynić go sławnym.

Secolo XIX, Genova, 9. VIII. 1936.

W polskiej części główne znaczenie ma wystawa retrospektywna Tadeusza Makowskiego, zmarłego w roku 1932. Mimo wszystkie wpływy, które odnajdujemy w jego dziełach, nie możemy nie uznać w Makowskim poety instynktu, obdarzonego niezwykłą spontanicznością.

Cronaca Prealpina, Varese, 30. IX. 1937.

Polska zwraca uwagę szczególnie wystawą retrospektywną malarza Makowskiego, indywidualności dobrze zaznaczonej, która charakteryzuje zajmujący okres poszukiwań we współczesnym malarstwie polskim.

L'Ambrosiano, Milano, 15. VII. 1936.

...wiecznie upojony swoim światem fantastycznym, swoją sztuką, nie myśli nawet o tym, że mógłby być uważany za nieszczerego... Według mnie malarstwo Makowskiego jest całe duszą artysty... Uważam, że powinno być zawsze rozważane z pełną szacunku uwagą.

Neue Freie Presse, Wien, 11. XI. 1936.

Obrazy malarza Makowskiego działają z początku nieswojo, może nawet odpychająco na niektórych zwiedzających wystawę. A jednak postacie jego uproszczone do ostateczności, mają wdzięk, bo wypływają z odrębnego, przebogatego życia wewnętrznego. Niektóre obrazy odznaczają się harmonią barw pełną wyrazu. We wszystkich późniejszych dziełach panuje styl jakby zabawek dziecinnych. «Koncert dziecięcy» stanowi przejście do obrazów «Skąpiec», «Życzenia» i «Palący fajkę».

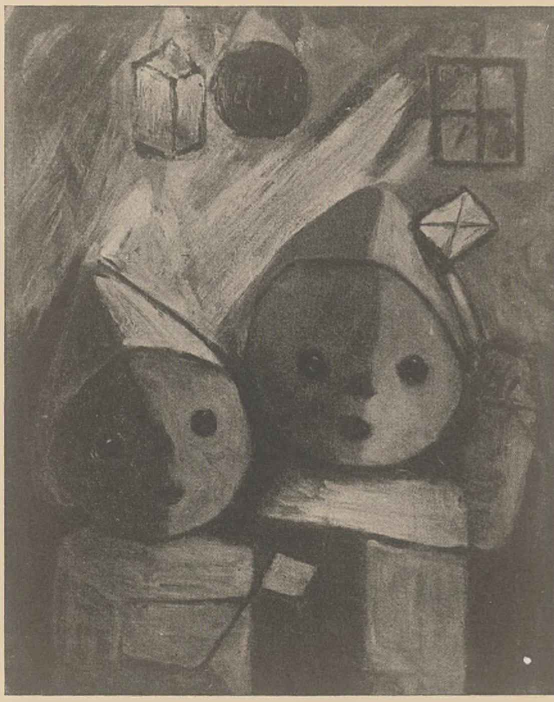
Die Stunde, Wien, 13. XI. 1936.

W jednej sali widzimy obrazy Tadeusza Makowskiego, malarza polskiego, zmarłego w wieku lat 50 w r. 1032. Obrazy te były wystawione w lecie na Biennale. Makowski mieszkał stale w Paryżu, gdzie przyłączył się do kubistów (świadczy o tym jeszcze obecna wystawa wiedeńska). Jednakże później, po wojnie, osiągnął swój własny, wolny od wszelkich «izmów» styl, który przemawia, ponieważ poprzez groteskową formę wyczuwa się w nim wartości ludzkie. Pewne jest, że w tym artyście utraciliśmy przedwcześnie wyjątkowy talent.

Das Echo, Wien, 11. XI. 1936

Wystawa zbiorowa Polaka Tadeusza Makowskiego objawia bardzo wielką odrębność. Wystawę tę przywieziono z Biennale w Wenecji, gdzie miała niesłychane powodzenie. Makowski uchodzi za reprezentanta malarstwa polskiego. W dziełach swych łączy często najzabawniejsze pomysły z wysokimi wartościami artystycznymi i kolorystycznymi. Jego «Koncert dziecinny» i «Szewc» należą do najlepszych.

Doświadczenie z wystawą Tadeusza Makowskiego wykazuje, że skuteczną propagandę naszej sztuki za granicą będzie stanowiło tylko dzieło oryginalne i świadczące o żywotności polskiej plastyki. Zbędną wydaje nam się chęć trafienia do tak zwanej «masy inteligencji» obcych krajów. Z uznaniem należy stwierdzić fakt pokazania przez Tosspo zbiorowej wystawy Tadeusza Makowskiego na Biennale w Wenecji i w Wiedniu. Mamy nadzieję, że sukces artystyczny tej wystawy skłoni kierowników Tosspo do kontynuowania tak trafnie w tym wypadku obranej drogi.



Tadeusz Makowski *Dzieci*

TYTUS CZYŻEWSKI

WIERSZ O MALARSTWIE

Całe malarstwo, — od malowideł greckich w Pompei, aż do Corota przez Poussina, jest takie, jakby pochodziło z jednej palety.
(Renoir)

W Pompei widziałem freski
W Villa dei Misteri.
Fioletowe tła harmonizują
Tam z czernią włosów
Z różowo-matowym blaskiem
Perłowych kobiecych ciał.
Malarstwo jest harmonią
Wyszukanych gam kolorów,
Które żyją w oczach malarza
Jak żyje obłok na niebie,
Jak odbicie lilii bladoróżowej
W lazurowej wodzie stawu,
Jak żyje blask motylowego skrzydła
Na tle ciemnego błękitu
Pogodnego nieba.
Malarstwo jest muzyczną rozkoszą
Tonów najrzadszych, najprostszych
Z których malarz tworzy obraz świata.
Łączy na powierzchni płótna
Najrzadsze, najprostsze harmonie
Podobnie
Jak je łączy w swym potężnym
Bogactwie
Niezbadana dla ludzi harmonia
Przyrody.
A malarz dźwięki, tony i formę,
Wybiera
Z bogatego ogrodu kwiatów
I tworzy świat nowy
Na swem płótnie
Świat wewnętrznej harmonii
Którą odczuwa i która
W nim żyje.



K A Z I M I E R Z   M I T E R A

(1897—1936)

Kazimierz Mitera urodził się dnia 16 listopada 1897 r. w Skołyszynie pod Jasłem. Gimnazjum ukończył w Krakowie, zdając maturę w jesieni 1915 r., poczem zostaje wzięty do wojska austriackiego. W momencie wyzwolenia Polski zaciąga się do Baonu Akademickiego w Krakowie. Walczy w obronie Lwowa. Wzięty do niewoli i internowany, po 4 miesiącach uchodzi do Krakowa i wstępuje na wydział historii sztuki U. J., równocześnie uczęszcza na wieczorne rysunki Akademii Sztuk Pięknych. Wojna polsko-sowiecka przerywa jego studia. Uzyskawszy po wojnie absolutorium wydziału filozoficznego U. J., zostaje studentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po złożeniu egzaminów w Akademii obejmuje we wrześniu 1926 r. posadę nauczyciela rysunków w gimnazjum im. Kopernika w Toruniu. Tam organizuje jedno z pierwszych kin szkolnych. W lipcu 1929 r. bierze urlop bezpłatny i wyjeżdża jako stypendysta do Paryża.

Tu obok studiów w muzeach i galeriach nowoczesnych uczęszcza do Conservatoire National des Arts et Métiers na kurs prof. Magne'a (Cours de l'Art appliqué aux métiers). Głównym przedmiotem jego studiów jest witraż. Zdaje egzaminy praktyczne z witrażu, fresku, mozaiki i emalii oraz egzaminy z teorii sztuki stosowanej. Zapoznaje się również z techniką ceramiczną na kursie prof. Grangera i w szkole miejskiej przy ul. Petit Thouars.



Śp. Kazimierz Mitera przy budowie swojej pracowni

Zwiedza Rouen, Lyon, Chartres, St.-Denis, Chantilly, Montmorency, Strassbourg, przy czym zbiera materiały naukowe i notatki do napisania historii witrażu. W Paryżu studiuje wspaniałe zabytki witrażowe w nieistniejącym już dzisiaj muzeum Trocadero.

Po powrocie z Paryża wchodzi aktywnie w życie artystyczne Krakowa. Staje się jednym z najbardziej czynnych członków Zawodowego Związku Artystów Plastyków. Wchodząc w skład redakcyjny wydawnictwa «Głosu Plastyków», poświęca naszemu pismu swoją wysoką kulturę i wiedzę artystyczną.

Śmierć zaskoczyła Go w chwili największej aktywności, gdy budując swoją pracownię, zamierzał zbierać plon swoich długoletnich i upartych studiów.

Zmarł po operacji ślepej kiszki w Krakowie, w sobotę dnia 19 października 1936 r. o godz. 11 wieczorem.

JÓZEF CZAPSKI

Ś. P. KAZIMIERZ MITERA

(WSPOMNIENIE POŚMIERTNE)

Jak pisać wspomnienie o przyjacielu, któregośmy tak nagle stracili? Grozi zacierające kontury rozczulenie, ogólnikowy superlatyw zastępujący ostre i jedyne wspomnienie.

Chciałbym, byśmy o ś. p. Kazimierzu Miterze, o Kazku, napisali możliwie wiernie to, co pamiętamy z zetknięć z nim, rozmów, by w miarę sił uchronić od niepamięci żywego Kazka, żebyśmy się nie bali wspominać obok faktów wzniosłych również wesołe czy śmieszne, nie wpadali w niepotrzebne «brązowanie» przyjaciela, który przed chwilą jeszcze był z nami i tego brązowania wcale nie potrzebuje, by być uczczony. Takim, jakim był ze swoim dobrym uśmiechem, nigdy nie słabnącym zapałem i uporczywością, namiętnym oddaniem sprawom sztuki i kultury plastycznej w Polsce, zawsze czujną i czynną przyjaźnią dla tylu z nas — był Kazek w naszym życiu artystycznym zjawiskiem jedynym i niezastąpionym.

Jest drapieżność w każdym prawie artyście; świat otaczający, ludzi go otaczających traktuje on, odruchowo nieraz jako środek jedynie dla swych własnych celów artystycznych.

Jedyną istotną wadą Kazka-artysty było, że drapieżności tej nie posiadał ani śladu. Jego pierwszy odruch był zawsze dla spraw ogólnych i dla kolegów — nie dla siebie. Harcerska i wojenna młodość, śmierć starszego brata w Legionach [1]), jakby spadkobierstwo ideowe, które na siebie po Nim przejął, te przeżycia, o których nigdy nie mówił kolegom, w takim właśnie kierunku krystalizowały jego osobowość.

Szarpanina wewnętrzna między koniecznym egoizmem artysty a instynktem społecznym była w Kazku na pewno niemniej silna, niż w każdym z jego przyjaciół, ale był on, gdy chodziło o jego pracę, jego przeżycia, tak skromny i tak wstydliwy, że i o tym konflikcie wewnętrznym milczał. Kiedy przyjaciele czy rodzina zwracali mu uwagę, że zbyt często poświęca swoje sprawy dla innych, odpowiadał z przekonaniem: «Tak być powinno, już ja jestem taki ksiądz od malarstwa».

Przestrzeń dzieląca płótna Mitery z lat 1924—25 i z lat ostatnich świadczy, jak ten «zagoniony» społecznie artysta wciąż się przecie jako malarz rozwijał.

Zrywając co chwila swój rytm, tak konieczną ciągłość wysiłku malarskiego dla pracy podejmowanej tylokrotnie za nas wszystkich, stwarzał nam lepsze warunki istnienia. Może zbyt łatwo i lekkomyślnie niejeden z nas przyjmował tę ofiarę jeszcze od czasów Bratniej Pomocy Akademii Sztuk Pięknych; bo łatwiej było zwalać robotę na jego barki, mówiąc sobie: «To zrobi Kazek najlepiej, on jeden wśród nas jest rasowym społecznikiem» — niż ciężar z nim dzielić.

Kiedy dwa tygodnie przed śmiercią odwiedziłem go na Podgórzu, pokazywał mi z dumą i radością tylko co ukończoną ze starej oranżerii przerobioną pracownię.

«Marzeniem moim było rozpocząć pracę od nowa, ale to od gruntu od nowa. Z upartością i konsekwencją taką, jakiej przykład dał nam Cézanne» — podyktował w testamencie dwa dni przed śmiercią.

*

Dopiero w ostatnim roku życia Kazka dostrzegłem zasadniczy przełom w jego psychice. Zbyt skromny, gdy chodziło o niego, człowiek, zrozumiał jakby odtąd swój rytm i swoją drogę. «Głos Plastyków», Związek Zawodowy, w które włożył najlepsze swe siły i z nikim niewspółmierną dozę zapału i bezinteresowności — już go nie przytłaczały, nie pochłaniały wyłącznie. Uderzał mnie jego optymizm, rozległość planów, wiara w swoje siły, humor, świadomość, że planów swoich nie da nikomu pokrzyżować, bo trudno go zastąpić, nikt tak jak on przecie harować nie zechce. Coraz częściej mówił już nie my, a «ja». «Ja to zrobię, ja to przeprowadzę». To «ja» było jednak nadal wyprane całkowicie, pozbawione ambicji osobistej. Już leżąc w szpitalu, opowiadał mi z uśmiechem jak na pewnym burzliwym posiedzeniu atakowano i krytykowano go za to, co uważał właśnie za istotne w swej działalności. «Honor wymagał, żebym po tej krytyce zgłosił dymisję, ale», dodał z uśmiechem, «wolałem bez «honoru» zostać, bo przecie w razie ustąpienia całą pracę by mi zmarnowali».

*

Kazek w ostatnich latach coraz to zjeżdżał dla swych spraw do Warszawy. Ganiał wtedy od rana do nocy, godzinami wysiadywał w różnych Ministerstwach i Funduszach i czy to chodziło o «Głos Plastyków», o Związek, czy o projekty wydawnicze, czy o kursy rysunkowe — był zawsze pełen pomysłów, dla których szukał pomocy, pieniędzy. Iluż kolegów odwiedzał! Wpadał do nich zziajany, zawsze z konkretnym interesem, zawsze z upartą prośbą, by dany kolega napisał taki czy inny artykuł «niezbędny» dla «Głosu», by przypilnował takiej lub innej sprawy «najważniejszej» w Ministerstwie, by wydostał darmo jakie klisze czy jaką «konieczną» książkę o sztuce z Paryża.

Takim pamiętam go najczęściej — zawsze z nową idée fixe, tak nieraz «nieznośnego» w tym, że nikomu z nas nie dawał odetchnąć, że tak czy inaczej, każdy musiał być w jego ideowe plany wprzęgnięty. Niezliczone odmowy, listy, na które nie dostawał odpowiedzi, niezliczone ustne obietnice, których nie dotrzymywaliśmy, nie zniechęcały nigdy Kazka, nie budziły w nim żalu. Po nieoczekiwanych nieraz ciężkich zawodach bywał czasami zmartwiony, krótką chwilę milczący i jakby zgaszony, ale natychmiast znowu wracał do ataku z nowym projektem. Nie pamiętam przy tym, by wobec kogokolwiek miał ton lekceważący, by ktokolwiek był mu nie dosyć dobry do pracy; każdego chciał zużytkować i wierzył, że zużytkować trzeba, że każdego można przekonać, «nawrócić».

«Tylko człowiek bierny — widzi naokoło siebie bierność, bezwład i martwotę», pisze St. Brzozowski.

[1]) Stanisław Mitera, chorąży Legionów, zginął dnia 22. XI. 1915 r. pod Kostiuchnówką.



KAZIMIERZ MITERA — *PEJZAŻ (olej)*



KAZIMIERZ MITERA — *LA CIOTAT (ołówek)*

KAZIMIERZ MITERA

PASĄCE SIĘ KONIE (olej)



«Człowiekowi czynnemu nawet bierność staje się czymś żywym, wrogim a walka ma na celu uczynienie z wroga sprzymierzeńca».

*

Kiedy w marcu ub. roku skończyłem monografię Pankiewicza, zwróciłem się do Kazka o pomoc przy wydaniu tej książki. Chodziło mi o pomoc w ustaleniu ogólnego układu, wybór czcionek, papieru, takich czy innych reprodukcji, ich ilości i rozłożenia. Nie mając w tym zakresie ani wiedzy, ani praktyki, byłem pewny, że jemu mogę zaufać całkowicie, że zajmie się tą sprawą w porozumieniu z wydawcą z właściwym mu zapałem i dokładnością.

Pasję dokładności Kazka znaliśmy wszyscy.

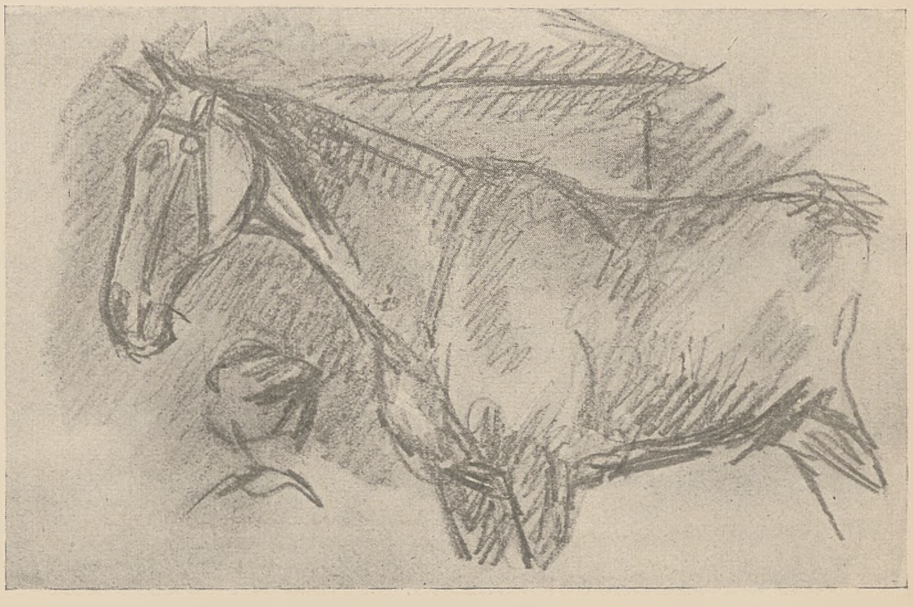
«Jak się nazywał kuzyn Toulouse Lautreca» — telegram tej treści otrzymaliśmy w nocy od Kazka rok temu. Nikt z nas nazwiska tajemniczego kuzyna nie znał. Widoczny na małej karykaturze Bonnarda, którą zamierzał wówczas Kazek w «Głosie» reprodukować, był nam ten kuzyn zupełnie nieznany, zachodziliśmy w głowę, po co mu to nazwisko tak spiesznie jest potrzebne, a telegram z «kuzynem» stał się dla nas symbolem Kazkowej dokładności.

Takich przykładów pasji ścisłości zacytować bym mógł wiele. W dziedzinie wydawniczej był samoukiem, przy każdym numerze «Głosu» podnosił poziom własnej swej pracy, chłonny, bez śladu rutyny, uczył się od każdego, nie lekceważył żadnej rady, wdzięczny za każdą rzeczową krytykę.

Kiedy Kazek przyjął na siebie opracowanie układu książki, myślałem, że zajmie mu to najwyżej kilka dni

KAZIMIERZ MITERA

STUDIUM KONIA (ołówek)



namysłu i pertraktacji, i że resztę pozostawi na odpowiedzialność wydawcy. Nie liczyłem się z jego naturą, z tym, że każdą pracę, której się podejmował, przemyśliwał i pilnował nawet w drobnych szczegółach, nie lekceważąc niczego, nie liczyłem się z jego namiętnym pragnieniem, by książka, o której ukazanie się mu chodziło, wyglądała najlepiej.

Kiedy mi zasłał całą podłogę w pracowni reprodukcjami i zdjąwszy buty, krążył po nich jak kot, coraz to inaczej kombinując i przestawiając ten złożony puzzle, — zrozumiałem dopiero, że Kazek nie przepuści ani jednego szczegółu bez przedyskutowania i dziesięciokrotnych prób i różnych kombinacji. Pierwsze jego zetknięcie z wydawcą p. St. Arctem i jego współpracownikami było również charakterystyczne — walczył o ilość reprodukcji, o ich jakość, jak o zbawienie własnej duszy. Prosił, nalegał, naciskał, żądał o dwadzieścia odbitek więcej niż było umówione, nalegał, by przeprowadzono szereg zmian podnoszących koszty wydawnictwa, przemawiał z takim rozbrajającym zapałem i bezinteresownością, że zamiast zniechęcić ujmował sobie tylko serca wszystkich, aż p. St. Arct wreszcie się roześmiał i powiedział: «Ulegam, ulegam, ja się was boję, później mi powiecie, że ja wam książkę zepsułem!».

Wkrótce po tym pojechałem do Krakowa, by ostatecznie ustalić kolejność i dobór reprodukcji, 11 godzin bez przerwy przegadaliśmy we trójkę z Miterą i Janem Cybisem. Książka, od której już wówczas odeszłem, która mi się zdawała ustalona, jak zwykle, kiedy po szeregu miesięcy przeróbek, poprawek piszący dochodzi do przekonania, że trzeba rzecz przecie skończyć — ta książka stała się na nowo problemem, każdy niedopatrzony, niedociągnięty przeze mnie szczegół urastał do zagadnienia zasadniczego. Ileż razy narzekałem na tę uporczywość, na tę przyjacielską troskę o moją pracę, była to jednak dla mnie największa jaką mogłem otrzymać nagroda, że koledzy o nią dbali, że w jej użyteczność i sens wierzyli.



KAZIMIERZ MITERA *KOŃ W ZAPRZĘGU (akwarela)*

Przy konkretnej współpracy ostatnich miesięcy mogłem ocenić całą miarę serca i umysłu Kazka, m i a r ę p r z y j a ź n i i p o m o c y, której nie ja jeden, a tylu z nas doznało, korzystając z niej, jak z rzeczy całkiem naturalnej, jakby tak miało trwać zawsze. Pomoc jego pozbawiona efektownego gestu, odruchowa, była dla nas jak powietrze, którym oddychamy.

Ilu z nas dziś odczuwa śmierć Kazka nie tylko jako stratę przyjaciela, ale jako cios dla własnej roboty.

W przeciągu ostatniego lata dojeżdżając kilkakrotnie do Krakowa, za każdym razem odwiedzałem Kazka.

Poruszaliśmy zawsze dwa tematy: szczegóły tyczące mojej książki (do ostatniej chwili w wydaniu jej współpracował) i sprawę, która go przejmowała w ostatnich czasach najbardziej: wydanie numeru «Głosu Plastyków» poświęconego Cézanne'owi. Od roku zbierał materiały, tłumaczył listy Cézanne'a, wspomnienia o nim lub tłumaczenie kolegów najściślej kontrolował. Zamawiał artykuły. Chodziło mu namiętnie, by młodszym kolegom umożliwić zapoznanie się z całą problematyką Cézannowskiego malarstwa.

Zastałem Kazka 13 sierpnia w Szpitalu Bonifratrów po ciężkim ataku ślepej kiszki i kilkotygodniowej wysokiej temperaturze. Gorączkował jeszcze, był bardzo



KAZIMIERZ MITERA *PEJZAŻ W PODGÓRZU (olej)*

osłabiony, ale psychicznie, jak zawsze, tryskający energią. Miał na łóżku rozłożone teksty i tłumaczenie. Nie przeszło dwóch minut, jak już przeszliśmy z rozmowy o jego zdrowiu na Cézanne'a — nie wiedział, wahał się jak przetłumaczyć, jak zrozumieć «le plan transversal d'arête» w ustępie z listu Cézanne'a do Bernarda (27. VI. 1904), w którym mowa o Chardinie i walorach. Potem zakwestionował mi kategorycznie cytat z Cézanne'a «les plans se chevauchent», użyty w mojej książce w wypowiedziach Pankiewicza, twierdził, że słowa te Cézanne wypowiedział z innego, niż ja tam piszę, powodu i wskutek tego jako cytat użyte w danym miejscu służyć nie mogą.

Nie zdążyłem wrócić na wieś, gdzie spędzałem lato, a już czekał tam na mnie długi list Kazka z wypisem wszystkich ustępów z Cézanne'a, gdzie mowa o «planach».

I taki był zawsze, gdy chodziło o ustalenie każdego szczegółu, gdy chodziło o konkretną pomoc koledze.

Wychodząc wówczas ze szpitala, dosłownie zapomniałem o chorobie Kazka, jego żywotność, pasja pracy i idei stwarzały atmosferę takiego optymizmu i zdrowia, że nikt nie mógł uwierzyć w grożące mu niebezpieczeństwo.

*

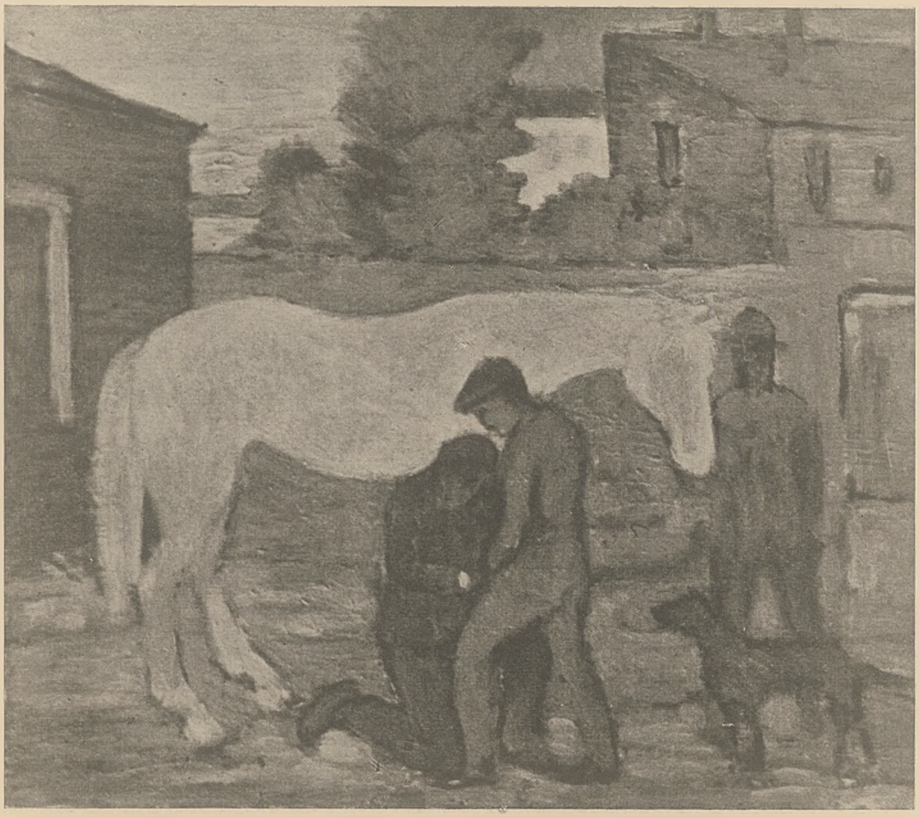
Zajechałem do Krakowa w pierwszej połowie sierpnia i odwiedziłem Kazka na Podgórzu — w domku jego Matki. Uważał się wtedy za rekonwalescenta, siedział na łóżku w małym pokoiku. Na ścianie wisiał młodzieńczy obraz Z. Waliszewskiego z epoki jeszcze przedparyskiej, liczne zaś półki, stół, wszystkie krzesła były zawalone stosami notatek, wycinków, tek, korekt i reprodukcji.

Pozornie nieporządny, a już zupełnie chaotyczny, gdy chodziło o jego własne pieniądze (nigdy nie wiedział czy odebrał należne mu pieniądze i z zakłopotaniem dopytywał o to przyjaciół), był metodyczny i dokładny w pracy i dziś Redakcja «Głosu» jest w posiadaniu masy materiałów wzorowo posegregowanych i zgrupowanych, tyczących najróżniejszych dziedzin plastyki. Czułem już wtedy niecierpliwość Kazka, zdrowie ciągle nie wracało, bóle nie przechodziły, chciał zabrać się do pracy z pełnym rozpędem, tyle spraw czekało na niego, a przede wszystkim ten numer Cézannowski. Data operacji była odwlekana i ciągle jeszcze niepewna. Pokazywał mi wówczas tylko co wykończoną przestronną, widną pracownię i materiały do przyszłych numerów «Głosu». Pamiętam tekę A. Gierymskiego — kopia listu Gierymskiego do Wankiego, kilka fotografii i mniej znanych obrazów m. i. piękna «Noc w Veronie» z Muzeum Narodowego w Warszawie, obrazy z muzeów Katowic i Łodzi. Ten szczuplutki materiał mógł wywołać uśmiech każdego «normalnego» redaktora pisma, ale Kazek już w i d z i a ł wielki numer Gierymskiego, wiedział kogo zmusi do pisania o nim, gdzie można szukać dalszych materiałów. Wśród osobliwości, które posiadał, pokazał mi z dumą maleńką broszurkę, wydaną w r. 1912, o ile pamiętam, «białego kruka», jak twierdził, «Rok 1863» Józefa Piłsudskiego, ilustrowaną przez Edwarda Rydza Śmigłego. Było to właśnie po powrocie Generała z Paryża. Zaciekawiały Kazka młodzieńcze rysunki, porównywał je do wczesnych rysunków Van Gogha, cieszył się nimi.

«Wiesz co — powiedział mi wówczas z całkowitą powagą — kiedy Rydz pojechał do Paryża, pomyślałem sobie, czy nie pójdzie na wystawę Cézanne'a, jeżeli nie pójdzie (i tu zrobił groźną minę)... tracę dla niego wszelki szacunek!». «Wszyscy mi mówili, że nie zdąży, poszedł jednak, teraz jestem spokojny!». Było to powiedziane zupełnie serio — tak wierzył w znaczenie wielkiej sztuki, tak kochał Cézanne'a, że wizyta Marszałka na wystawie urosła mu do rozmiarów faktu historycznego.



KAZIMIERZ MITERA *DEFILADA (olej)*



KAZIMIERZ MITERA *KUŹNIA (olej)*



KAZIMIERZ MITERA *GDYNIA (ołówek)*

Chciał wówczas do niego pisać: «Co myślisz, gdybym mu napisał, możebym go zainteresował naszym numerem Cézannowskim, możeby nam pomógł?»...

*

2. X. Kazek wrócił do szpitala, sam nalegał, by przyspieszono termin operacji. Piątego nagle umarł Zygmunt Waliszewski, tego samego dnia operowano Kazka. Z powodu licznych zrostów, trudności uśpienia chorego, operacja trwała prawie 3 godziny i okazała się niezmiernie ciężką.

Poszedłem do szpitala 2 dni po operacji (w dzień pogrzebu Z. Waliszewskiego). Kazek był straszliwie przybity śmiercią kolegi, chciano mu skryć tę wiadomość, dowiedział się o niej wypadkowo z nekrologu, który spostrzegł w «I. K. C.».

Nie chciał patrzeć na fotografię Zygi, prosił, bym mu ją zostawił w szufladzie nocnego stolika, «nie mam sił spojrzeć» — powiedział.

Opowiadałem mu, że zdecydowaliśmy się na założenie towarzystwa imienia Z. Waliszewskiego, mającego na celu organizowanie jego wystaw, zbieranie materiałów do monografii, inwentaryzację prac — powiedziałem, że wszyscy liczymy na jego, Kazka, pomoc. Pierwszy raz wówczas spotkałem się z jego bezsilną, negatywną reakcją. Zaprzeczył powolnym, ale stanowczym ruchem głowy i po chwili powiedział z głębokim smutkiem: «Nie liczcie na mnie, długo nie będę się mógł na nic przydać, będę musiał na szereg pewno miesięcy wyjechać do Zakopanego czy Rabki». Przyspieszył operację, bo liczył, że wcześniej wróci do pracy, teraz widział przed sobą miesiące bezczynności, a może przeczuwał już to, co miało nastąpić, tylko, jak do ostatniej chwili, nie chciał nikogo przedwcześnie martwić?

Na pożegnanie dodał jakby się tłumacząc, jakby się czując winny, że własny stan fizyczny osłabia jakby ból po śmierci przyjaciela: «Wiesz, wrażliwość moja jest strasznie przytępiona...».

Przeszło jeszcze dwa dni. Rozeszła się pogłoska w mieście, że stan chorego się nie polepsza, że zostało stwierdzone lokalne zapalenie otrzewia. Poszedłem znowu do szpitala. Wtedy pierwszy raz śmierć Kazka stanęła przede mną jako konkretna możliwość.

Kazek leżał nawznak z białym bandażem na czole, twarz jak z ciemnego wosku, rysy zaostrzone, powieki półprzymknięte, nieruchome.

Byłem krótką chwilę, spytał mnie o sprawy malarskie, wspomniałem mu o książce Rewalda o Cézannie. Oczy mu się nagle ożywiły, «Kto u nas będzie o niej pisał?« — zapytał.

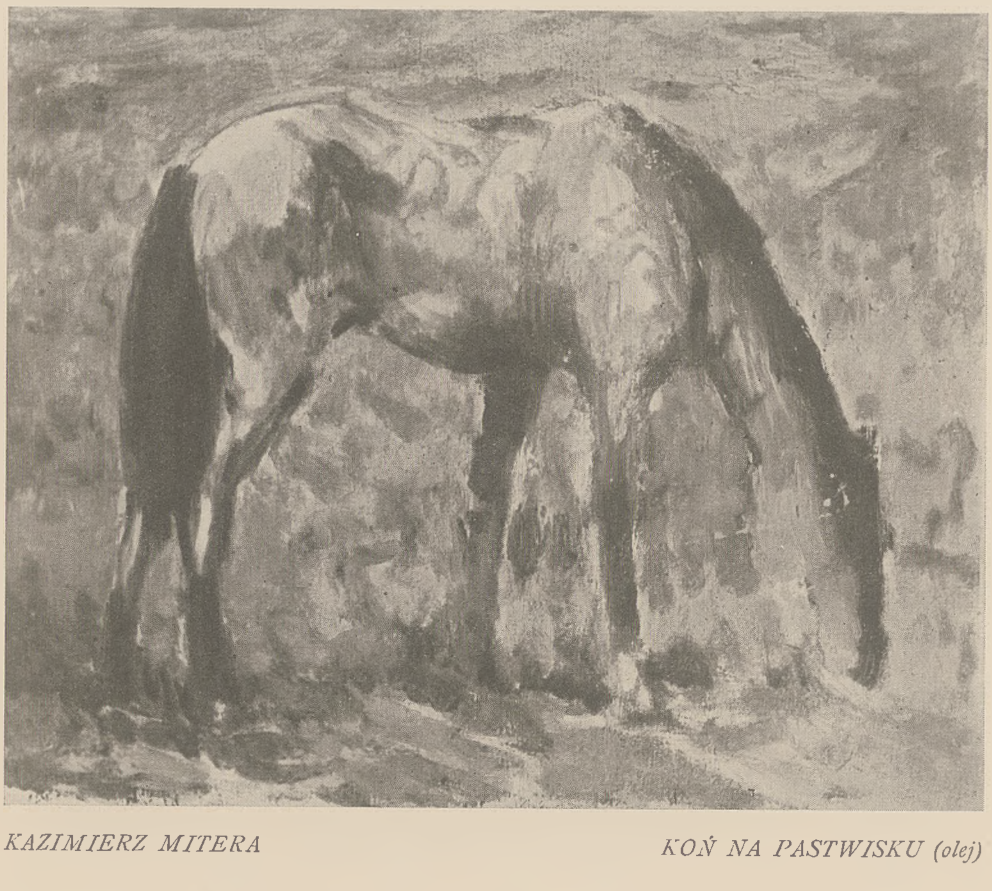
Dzień po tym wyjeżdżałem z Krakowa pełen nadziei; lekarze twierdzili, że zapalenie otrzewia jest lokalne, że serce jest silne, organizm odporny, sam Kazek czuł się lepiej, miał inną twarz, opowiadał z uśmiechem, jak bardzo mu ulżyło sondowanie i widocznie wierzył wówczas, że wraca do zdrowia.

Zostawiłem mu, odjeżdżając, książeczkę Raynala o Cézannie tylko co z Paryża otrzymaną, z szeregiem reprodukcji z ostatniej wystawy, wśród których mało znane młodzieńcze prace.

Opowiadano mi później, że nie miał już sił obracać stron książki, kazał sobie jednak po kolei pokazywać wszystkie reprodukcje, odczytywać całą treść. I jeszcze 14. X., kiedy o 3-ciej w nocy wśród wielkich cierpień dyktował swój testament, mówił o tej



KAZIMIERZ MITERA *FRANCUSKI WÓZ (ołówek)*



KAZIMIERZ MITERA *KOŃ NA PASTWISKU (olej)*



KAZIMIERZ MITERA *PEJZAŻ Z TORUNIA (ołówek)*

«upartości», której nas nauczył Cézanne, mówił o projektowanym numerze Cézannowskim «Głosu Plastyków».

«Po wyjściu tego numeru spodziewałem się wielkiego znaczenia dla młodej sztuki polskiej. Żal mi, że go nie mogę oglądać».

W trzydziestoletnią rocznicę śmierci Cézanne'a, w kraju, o którym Cézanne nie wiedział prawdopodobnie nic, artysta i najofiarniejszy bojownik o sztukę wobec zbliżającej się śmierci czerpał jeszcze siły i radość z czarnobiałych reprodukcji dzieł samotnika z Aix, jeszcze wiązał jego dzieła z troską o przyszłość polskiej plastyki.

Kto zna choć pobieżnie życie Cézanne'a, tę «monotonie sepulcrale» [1] jego ostatnich lat pracy, kto się orientuje, jak za wyjątkiem garstki przeważnie malarzy, Cézanne jest do dziś dla Polaków wychowanych na Matejce obcy, nieznany, albo nawet śmieszny — dla tego ma to wymowę wstrząsającą,

Dla nas imię Cézanne'a będzie na zawsze związane ze wspomnieniem o wiernym, szlachetnym jego wyznawcy, o nieodżałowanym, niezastąpionym przyjacielu.

[1] «Monotonia grobowa» z listu Cézanne'a do Solariego 1896 r.

Józef Czapski

REPRODUKCJE PRAC KAZIMIERZA MITERY

Le véritable artiste est humble, il se défie de la mode de son temps, il vit à part. Il cherche, il ne crie jamais: J'ai trouvé!
(Cézanne).

Prace Kazimierza Mitery pokazane w obecnym numerze «Głosu Plastyków», pochodzą tak z lat ostatnich, jak i wcześniejszych. Stosując się do Jego życzeń, nie umieszczamy artykułu osobnego, poświęconego Jego malarstwu. Kazimierz Mitera nie pokazywał swoich prac za życia na żadnej prawie wystawie. Rzadkie dni przy staludze, wyrwane pochłaniającej cały Jego czas pracy artystyczno-społecznej, nie mogły przynieść zadowolenia pełnego artyście, który stawiał wobec sztuki wymagania najwyższe. To też dla niejednego, uważającego Kazimierza Miterę jedynie za «społecznika», prace Jego zreprodukowane tutaj będą niespodzianką. Zdziwić może ta pewność ręki, ta organiczność widzenia. Zdziwi też rozwój tej nieustannie przerywanej pracy od wcześniejszych studiów, jak «Koń w zaprzęgu» (str. 65), tak z romantycznej koncepcji Michałowskiego pojęty — Mitera okazuje się malarzem konia — aż po «Pasące się konie» (str. 64), do których robi studia «przed naturą», o czym świadczy piękny rysunek «Studium konia» (str. 64) i szkic kolorystyczny «Koń na pastwisku» (str. 69), «Kuźnia» znów wykazuje tendencję syntetyzowania form (str. 67). Talent Mitery w łączności z Jego charakterem i Jego człowieczeństwem w podejściu do sztuki, obiecywał sztuce naszej artystę o silnej i wartościowej osobowości. Jest to tragiczne zrządzenie losu, że właśnie w chwili kiedy budował pracownię dla siebie, aby rozpocząć od nowa pracę systematycznie, gdy dojrzała w Nim konieczność sformowania swej osobowości artystycznej — że właśnie w tym momencie kiedy życie chciał rozpocząć, musiał poddać się nieubłaganemu prawu śmierci.

Jan Cybis.

JERZY WOLFF

W SŁUŻBIE SZTUKI

Poznałem Miterę piętnaście lat temu na zebraniu wydziału Bratniej Pomocy Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był w wojskowym, porucznikowskim mundurze i mundur ten podkreślał jeszcze wyraźniej odrębne stanowisko, jakie zajął wśród nas od pierwszych chwil zetknięcia.

Łączył się w Jego umyśle najszlachetniejszy idealizm z poczuciem rzeczywistości; tam, gdzie inni czasem nie bardzo wiedzieli o co chodzi, On ogarniał najszerzej całość sprawy, orientował się w jej szczegółach, dostrzegał drogi, prowadzące do celu.

Wypełnił Sobą całe życie samopomocowe Akademii Krakowskiej, stał się w małym bratniackim warsztacie od pierwszych chwil narzędziem najcenniejszym.

Umysłowość żywa, wyobraźnia pracująca nieustannie, temperament niezmiernie aktywny, Mitera stawał się zupełnie po prostu, jakby wedle jakichś fizycznych praw grawitacji, centralnym punktem każdej pracy organizacyjnej. Wysunięty w niespełna miesiąc po swoim wejściu do wydziału na stanowisko prezesa Bratniej Pomocy, kandydatury nie przyjmuje, ale jest nieustannie osią, w około której wszystko się obraca.

Pracuje w organizacji pierwszego zjazdu przedstawicieli akad. środowisk artystycznych w Wilnie, jeździ do Wilna jako jeden z delegatów, jest inicjatorem bardzo wielu zmian statutu, łącznikiem pomiędzy Bratnią Pomocą a Centralą organizacji akad. w Warszawie.

W księgach protokołów zebrań nazwisko Jego powtarza się nieustannie, działalność społeczna wciąga Go coraz głębiej.

Sprawom sztuki polskiej oddał się bez reszty ktoś, kto jej przez lat kilkanaście służyć będzie z całkowitym poświęceniem, z zupełnym zapomnieniem o sobie, ze wszystkich sił, z całego serca, ktoś, kto od tego świętego zadania odejdzie jeno w mroki śmierci.

Myśli o konieczności podniesienia Akademii Krakowskiej do godności szkoły wyższej i przeprowadza na walnym zgromadzeniu rezolucję, domagającą się przyznania praw akademickich warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych.

W marcu 1922 r. zostaje sekretarzem Br. Pomocy i opracowuje z ramienia Towarzystwa materiały na zjazd wileński, porusza sprawę urządzenia w lokalu Bratniaka stałej wystawy prac członków i nawiązuje kontakt z Tow. polsko-francuskim, by uzyskać pomoc w sprowadzaniu czasopism i wystarać się o organizację kursów językowych.

Dnia 20 listopada 1922 r. Mitera zostaje prezesem Towarzystwa. Z tym dniem zaczyna się w historii Bratniej Pomocy okres może jedyny, na jej czele staje człowiek, który już wtedy jest symbolem i sztandarem. Jego aktywność społeczna nie jest skutkiem jedynie poczucia odpowiedzialności, ta działalność wypływa z przemożnego, głębokiego nakazu wewnętrznego.

On wie doskonale, że takie jest Jego zadanie życiowe, wie, że z tą pracą rozłączyć się nie może, tak jak nie można rozłączyć się z czymś, co jest nie dodatkiem do życia, ale życiem samym.

Z okresem Jego prezesury związane są dwie wielkie sprawy: sprawa uzyskania dla Akademii praw uczelni wyższej i sprawa nowego lokalu dla Br. Pomocy.

Dnia 21 marca 1923 r. na znak protestu przeciw odrzuceniu przez Senat statutu Akademii grono profesorów podaje się do dymisji.



KAZIMIERZ MITERA *KRASNE (ołówek)*

Staliśmy się kozłem ofiarnym w walce pomiędzy Sejmem i Senatem, na naszej skórze załatwiono w Warszawie porachunki parlamentarne.

Wiec akademicki uchwala strejk na znak protestu, tworzy się komitet strejkowy, do wszystkich polskich szkół wyższych rozesłana zostaje odezwa, wzywająca do solidarnych z nami wystąpień.

Mitera i Czapski wyjeżdżają w delegacji do Warszawy. Koledzy do pracy w murach Akademii narazie nie wracają, dzięki Miterze grupa uczniów, z kilkunastu osób złożona, jedzie na parutygodniowy pobyt do Dębna. W starym gotyckim zamku, w gościnnym domu p. Jastrzębskiego, dane nam było spędzić jedne z najpogodniejszych chwil w życiu.

Za te wiosenne dni, które upłynęły nam wśród wielkich, starych drzew, w sklepionych salach, nad obronnymi fosami, w kraju pięknym jak pejzaż włoskiego quatrocenta winniśmy dziękować przede wszystkiem Miterze, Jego nieustannej myśli o innych, Jego wiecznej trosce o społeczność, która Mu się w opiekę oddała.

I prace i zabawy i spirytystyczne wieczory, w czasie których duch skandynawskiego rycerza opowiadał nam romantyczne



KAZIMIERZ MITERA *GŁOWY TYGRYSA (ołówek)*



KAZIMIERZ MITERA *CHRYSTUS (mozaika)*

historie pierwszego drewnianego, dębiańskiego zamku i wycieczka do Czhowa i Melsztyna, przesuwają mi się przed oczami jak film kręcony wolniutko i trochę pobladły.

Te przedparyskie lata były okresem zachwytu nad naszą sztuką ludową, szukaliśmy, instynktem wiedzeni, w okół siebie oparcia i znajdowaliśmy je tylko w zdrowej i pełnej uroku twórczości prymitywnej. Brała nas egzotyczność naszego kraju, odrębność naszego budownictwa wiejskiego, barwność drewnianych kościołów, dziwaczność figur przydrożnych.

Zdeptaliśmy z Kazkiem drogi wokół Dębna, nie było kapliczki, przed którą nie przystawalibyśmy w zachwycie i nie było kościoła, gdziebyśmy nie odkryli i nie uwielbili obrazu czy rzeźby starej.

Na opuszczonym, zamkniętym cmentarzysku w Dębnie przypominam sobie skruszoną, walającą się głowę Madonny, zdawała się nam arcydziełem. Pamiętam rozmowę z Nim na drabiniastym wozie w powrocie z Melsztyna; mówił, że napisze artykuł o Dębnie (artykuł ten znajduje się w Archiwum Tow. Br. Pomocy, r. 1923), mówił, że powie w nim, że my nie chcemy zagranicznych stypendiów, że chcemy tylko, by nam umożliwiono poznanie Polski, wzdłuż i wszerz, by korzeniami wróść w to, co jest najgłębiej polskiego, w twórczość ludu. Takie były nasze poglądy w owe lata.

W kwietniu strejk się kończy wobec uzyskania zapewnień ze strony Ministerstwa, ale sprawa nie jest załatwiona, statut powtórnie przez Sejm nie przeszedł.

I oto teraz, w czasie wakacji, korzystając z pobytu na ćwiczeniach wojskowych w Jabłonnej, Mitera zwraca się do Ministerstwa, do posłów i do senatorów, porusza wszystkie sprężyny, przypomina i prosi, by wreszcie dzięki życzliwej interwencji posłanki Sokolnickiej dopiąć celu. Sejm uchwala statut dnia 19 stycznia.

Trzy tygodnie wcześniej, w połowie lipca, ma miejsce fakt w historii Towarzystwa doniosły: Zarząd zaciąga pożyczkę bankową na cele przebudowy piwnic Akademii Sztuk Pięknych na nowy lokal dla Br. Pomocy. Lokal ten otwarto uroczyście w listopadzie 1923 r.

Niechaj obecni i przyszli uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wiedzą, że obok rektora A. Szyszki-Bohusza, Miterze zawdzięczają to, że nie gniotą się już jak dawniej w jednym niewielkim pokoju, że mają salę do zebrań, kuchnię, pomieszczenie dla Zarządu i biblioteki, że ich życiu społecznemu i towarzyskiemu nic nie stoi na zawadzie.

Dnia 14 grudnia 1923 r. Mitera ustępuje wraz z całym zarządem i z tym dniem kończy się Jego działalność na terenie bratniackim.

Pamięć błądzi po ciemnym lesie przeszłości, szuka i znajduje poronińskie wspomnienia.

Wyjechaliśmy tam z paroma kolegami na kurs pejzażowy prof. Kamockiego, w styczniu 1926 r. Jakże dalecy już byliśmy wtedy od naszej melsztyńskiej rozmowy, jakże często z długich malarskich wędrówek, w śniegach nad brzegami Dunajca, wracaliśmy z przeświadczeniem, że realizacja wymyka się nam, z rozpaczą, że pustki, jaka jest wokół nas i za nami, nie wypełnimy nigdy.

Zaczynaliśmy już wtedy rozumieć, że sztuka ludowa nie jest owym «wczoraj», na którym naszą młodą pracę trzeba było oprzeć, nie jest tym «wczoraj» choćby nawet powstawała dziś, że oparcia trzeba będzie szukać gdzie indziej.

Ale czar góralszczyzny ogarniał nas.

Stary Mróz grał nam na kobzie dziwne, dawne pieśni i opowiadał wieczorami całymi o swojej młodości, o Sabale, co konającym niedźwiedziom na gęślikach przygrywał i o ostatnim zbójniku Mateji, który sam konno na Węgry na zbój jeździł. Potem go, wedle Mroza, w Nowym Targu, w lochu krokodyl zjadł.

Dalecy byliśmy już wtedy od melsztyńskiej rozmowy, ale na to, by się nasze malarskie zwątpienia, smutki i rozpacze skrystalizowały, by się oblekły w ciało i stały czynnikiem dodatnim, bodźcem do dalszej pracy, trzeba było wyjazdu z Polski.

Na to, by Mitera mógł sprostać zadaniom, które Go czekały, na to, by został naprawdę sobą, trzeba było Francji.

Nie wolno zapominać o tym, że sztuka polską będzie, jeśli cudzą tradycję artystyczną, własnej prawie nie mając, wchłoniemy i przetrawimy, jak wchłonął i przetrawił włoską i klasyczną przeszłość Nicolas Poussin, pierwszy nowoczesny malarz francuski.

Nie wolno chińskiego muru budować między nami i Zachodem, karmiąc nas w Ojczyźnie nadętym samouwielbieniem.

Francja, kraj, gdzie od sztuki staro-egipskiej i asyryjskiej aż do żywego malarstwa dnia dzisiejszego dostępne jest w przekroju wszystko, co w dziedzinie sztuki w ciągu wieków stworzono, dać może artyście współczesnemu podstawy wewnętrzne, pewien «principe», bez którego jest się jak gałązka rzucona na wodę.

Tylko tam zdać sobie można jasno sprawę, o co chodzi w malarstwie, można powiązać dzieła wszystkich czasów nićmi wieczystej jedności. W ciągu swego trzyletniego pobytu w Paryżu, Mitera uczył się żarliwie sztuki. Jego otwarty umysł zrozumiał i przyswoił sobie wielką prawdę; lekcja wysłuchana w skupieniu, przyniosła plon stokrotny.

Uczył się, słuchał, patrzył, ciekawy i radujący się każdą zdobyczą, z głębokim przekonaniem, że ziarno, które w swoich spichlerzach gromadzi, należy do społeczności, że wiedzy zdobytej nie wolno ukrywać. Bo to był człowiek, który chciał służyć zawsze i wszędzie.

Jego późniejsza praca w krakowskim Związku i w «Głosie Plastyków» była służbą, o której marzył.

Rzadko dane jest człowiekowi tak zróść się z dziełem, tak utożsamić z ideałem, którego broni, z myślą, którą reprezentuje, jak Mitera zrósł się i utożsamił ze sprawą, którą uważał za świętą.

Siłą swego zapału, rozległością wiedzy, czystością intencji, stał się Mitera niezastąpionym kierownikiem pisma. Od pierwszego dnia oddał się całkowicie pracy w «Głosie Plastyków».

Do końca zajmuje się jego sprawami, w testamencie powierza opiekę nad nim ludziom, do których miał ufność największą, mówi, że umiera spokojnie, tylko mu żal, że nie zobaczy numeru, który przygotował.

Kochał tę swoją pracę wielką miłością, cieszył się nią.

Jeno, jak prawie zawsze u nas, praca twórcza połączona jest z niedostatkiem. Ile czasu, myśli, wysiłku trwoni się w heroicznych zmaganiach z lichotą środków materialnych.

Ile sił trzeba mu było zużyć w walce o byt pisma, ilu trudów każdy poszczególny numer był sumą, wiedzą ci, którzy patrzyli na to życie takie pełne, aktywne, ofiarne.

Mitera był człowiekiem, który rozbudowuje, przeinacza, reformuje dzieło, które Mu powierzono, jego dynamizm wewnętrzny ożywia wszystko.

Młoda polska sztuka straciła w Nim wielkiego propagatora, gorącego opiekuna.

Kiedyś, w rozmowie ze mną, zadawał sobie pytanie, dlaczego sztuka nasza rozwijać się zaczyna w epoce tak dla pracy artystycznej nieprzyjaznej, niepokoił się o jej przyszłość, ale i cieszył niezmiernie, że los pozwolił Mu być owych dni świadkiem i współtwórcą.

W związku z pracą redakcyjną w «Głosie» prowadził ogromną korespondencję, nie było zdarzenia w dziedzinie sztuki, któreby mu było obojętne, nie było człowieka pracującego szczerze i bezinteresownie, któryby nie znalazł w nim przyjaciela.

Pragnął wychowywać i kształcić, był inicjatorem i organizatorem wakacyjnych kursów rysunkowych dla nauczycielstwa w Krzemieńcu, miał plany organizacji wystaw retrospektywnych, zamierzał zrealizować planowe wydawnictwa artystyczne.

Dla tego niestrudzonego bojownika i budziciela był «Głos Plastyków» trybuną, z której obowiązani jesteśmy ogłaszać to, co za prawdę bardzo gorąco uważamy, sądził, że powinnością naszą jest w każdej sprawie jasno i odważnie stanowisko zająć.

XIX wiek to dzień wczorajszy w sztuce, a wiek XIX to Francja, więc pragnął rzucić pomost między nami i Francją. «Głos Plastyków» był łącznikiem ze sztuką francuską, bo Mitera był przeświadczony, że światła z Zachodu nam potrzeba.

Ale on chciał tym światłem i naszą własną przeszłość oświetlić, chciał, by w jego blasku nowym życiem żyć zaczął Michałowski, Maurycy Gottlieb, Kotsis, Rodakowski, Gierymscy, Ślewiński i Podkowiński.

Ze świadomością w obcym kraju zdobytą podchodził do naszej sztuki i w polskim malarstwie jedni maleli i znikali, ale inni rośli niezmiernie. Pragnął tego przewartościowania wartości w imię uczciwości i prawdy.

Taka była jego praca w «Głosie» i takie były intencje.

Jedna z Sióstr z zakładu wychowawczego w Łagiewnikach opowiadała mi, że Mitera namawiał Siostry na założenie pracowni emalierskiej dla wychowanek, że ofiarował swą pomoc i swoje wiadomości fachowe nabyte w Conservatoire National des Arts et Métiers w Paryżu.

Siostry nazywały Go naszym Frassatim.

Przyjaciel Adama Ciompy mówił mi, że Mitera obszedł w Krakowie wszystkich posiadaczy prac zmarłego i że teraz, kiedy Go już nie ma, oni tam w komitecie uczczenia pamięci Ciompy zostali prawie bezradni.

Niema Kazka wśród żywych, ale płomień którego był strażnikiem nie zgaśnie, bośmy postanowili walczyć, choćby w zupełnym osamotnieniu, do ostatka, z głupstwem, megalomanią, kompromisem i ciemnotą.

«Głos Plastyków» nie będzie, tak jak nie był dotąd, odskocznią dla małych, osobistych ambicji.

W chwilach smutku i zniechęcenia myśl o Kazku doda nam sił, wpływ Jego trwać będzie poza śmierć.

Jerzy Wolff



KAZIMIERZ MITERA — *PANTEON W PARYŻU (ołówek)*

Z KAZIMIERZEM MITERĄ W PARYŻU

W 1929 roku przyjechałem do Paryża, gdzie zamieszkałem przy rue Lamande w domu pod nazwą École des savants polonais. Zastałem tam Emila Krchę, który zapoznał mnie z Kazimierzem Miterą. Byłem po raz pierwszy w Paryżu, a wyczytałem w oczach Kazia tyle zrozumienia dla losu nowicjusza, że z całą ufnością zwróciłem się do niego o pomoc i opiekę.

Nigdy nie zapomnę uprzejmości, z jaką ofiarował mi swą przyjaźń. Tyle przychylności było w jego ujmującym uśmiechu i taka prostota i szczerość w obejściu, że oczarował mnie od pierwszego dnia naszego poznania, a dzień ten był równocześnie pierwszym dniem naszej przyjaźni. Zajął się mną, jak uczniem, który przyjeżdża do wielkiego miasta na naukę. Spędziliśmy razem ten cały pierwszy dzień w Paryżu. Okazywał mi nie tylko dobroć i wyrozumiałość, jak przystało takiemu paryżaninowi, jakim on już był, ale pragnął mnie nauczyć wszystkiego, czego się sam nauczył w Paryżu, i pomagał mi, żebym sam wiele czasu nie tracił na różne formalności, radził, co mam oglądać i jak oglądać.

Pamiętam dokładnie i zanotowałem sobie w pamiętniku to spotkanie z Miterą. Nic nie jest tak miarodajne dla poznania charakteru człowieka, jak pierwsze zetknięcie się, kiedy raczej mówi się domysłami, kiedy nie zna się jeszcze reakcji myślowych swego rozmówcy. Intuicja wyprzedza myśli, słowa stają się mniej ważne, a raczej niedomówienia. Kaziu był entuzjastą tego, co zastał w Paryżu, oczywista tego, co działo się w sztuce. Opowiadał mi z zapałem o École des Arts et Metiers, gdzie się zapisał tego roku z Gerżabkiem i Franklówną. Więc dekoracja, zwłaszcza witrażowa, pasjonowała go przede wszystkim. Planował wielką robotę po przyjeździe do Polski, wierzył, że przecież znajdzie się dla nas młodych pole do pracy, a jeśli nie, to sami je sobie stworzymy. Przypominał mi wtedy van Gogha, który planował taki związek malarzy, w którym malarze tworzyliby jakby jedną wielką rodzinę, wspólnie planowali dzieła na wielką miarę, dzielili się swymi zdobyczami duchowymi, pomagali sobie nawzajem w dźwiganiu trudności i w walce o byt i swój artystyczny wyraz. Podniecony jego wywodami, marzyłem o stworzeniu takiej wspólnoty malarskiej. Ponieważ musiałem wyjechać na parę dni do Brukseli i Antwerpii, rozstałem się z Kaziem Miterą, ale nie opuściły mnie te jego myśli. Kiedy byłem z wizytą u dyrektora muzem antwerpskiego dra Mulsa w sprawie ekspertyzy starego obrazu, opowiedziałem mu o malarzach polskich w Paryżu i zwierzyłem mu się z planu zrealizowania powszechnego międzynarodowego klubu malarzy na wzór Penclubu literackiego. Dr Muls podchwycił tę myśl i zapoznał mnie z hrabią Karolym, który rozentuzjazmował się tym planem i prosił, bym go poinformował o wyniku tej inicjatywy w Paryżu, a poza tym przyrzekł żywą współpracę na terenie belgijskim. Ucieszony wynikiem tych rozmów, wróciłem do Paryża. Mitera znalazł się w swym żywiole, będąc z natury nastawiony społecznie. Zawiązaliśmy prowizoryczny komitet, więc Mitera, Emil Krcha, Gerżabek Adam, p. Rumińska-Gerżabkowa, Stapiński Władysław i ja. Podczas obrad komitetu Mitera promieniał, kiedy układaliśmy plany przyszłych poczynań. Czuło się, że organizowanie twórczości artystycznej było jego żywiołem, potrzebą jego duszy...[1])

Pokazywał mi naówczas szkice do witrażów, nawet miał zamówienia do kościoła, które terminowo musiał odstawić, a sam dla siebie komponował wtedy szkice do fresku. Był zachłanny na wiedzę. Ale przede wszystkim był dobrym człowiekiem... Pamiętam, niedawno, pomny paryskich witrażowych projektów Mitery, które uderzyły mnie wtedy powagą jego talentu, zwróciłem się o poradę w sprawie witrażu. Mitera, obarczony pracą około korekty «Głosu Plastyków», około zbierania pieniędzy na wydanie «Głosu», pisania artykułów, pilnowania drukarni, starań o papier, porzucił swój stolik, usiadł obok mnie, przerysował mój projekt, poprawiał, objaśniał, wytłumaczył całą technikę witrażową, zacytował mi wszelkie poważniejsze dzieła w tej kwestii, zmienił mi obwód ołowiem, uzależnił od formy, od koloru — jednym słowem, zrobił wszystko, co można, a po godzinie czy dwóch zabrał się z powrotem do redakcyjnej pracy. Podziwiałem tego człowieka, kochałem go, ale widziałem, że to mało, że tego człowieka należy naśladować w jego wielkiej dobroci...

[1]) Jak wiadomo, zrzeszenie międzypaństwowe artystów doszło do skutku jako Federation Internationale des Artistes Professionels à Bruxelles. Prawdopodobnie uszło uwagi realizatorów tej organizacji, że inicjatywa należała do małej garstki malarzy w Paryżu z Kazimierzem Miterą, gorącym wyznawcą tej idei, na czele.

Dr Emil Schinagel.

RYSUNKOWE OGNISKO WAKACYJNE W KRZEMIEŃCU

ostatnie dzieło Kazimierza Mitery

W ostatnich miesiącach swego życia zorganizował śp. Kazimierz Mitera Rysunkowe Ognisko Wakacyjne przy Liceum Krzemienieckim. Jest to jedyna u nas tego rodzaju placówka krzewienia kultury artystycznej wśród nauczycieli. Pełny kurs składa się z trzech zjazdów wakacyjnych w Krzemieńcu i dwóch 10 miesięcznych kursów korespodencyjnych.

Jak idea Ogniska była śp. K. Miterze bliską i jak wiele wagi do niej przywiązywał świadczy choćby tylko to, że wspomina o niej w swym krótkim, a tak wzruszającym testamencie. To samo mówią Jego listy, pisane z Kliniki w Krakowie do Krzemieńca, listy w których przypomina, doradza i współpracuje przy organizowaniu Ogniska nawet wtedy, gdy był już ciężko chory. Skoro zatem On, który był szczerze i całkowicie sztuce oddany, przywiązywał wielką wagę do tej sprawy, musi być istotnie ważną i warto ją bliżej poznać.

Sam tytuł R. O. W. mówi bardzo mało. Jest bowiem w Polsce więcej Rysunkowych Kursów Wakacyjnych.

Kuratoria szkolne organizują je przygodnie i powołują doświadczonych pedagogów do kształcenia nauczycieli. Ale R. O. W. różni się zasadniczo od tego rodzaju kursów. W prospekcie R. O. W. redagowanym przez śp. K. Miterę czytamy o jego celach: «Stwarzając w Krzemieńcu Rysunkowe Ognisko Wakacyjne, Liceum pragnie, aby placówka ta nietylko przysparzała dobrych i świadomych pedagogów danego przedmiotu, ale także dostarczała Krajowi pionierów kultury estetycznej i zamiłowanych pracowników, na tak zaniedbanym u nas odcinku pracy społeczno - artystycznej. Liceum pragnie, aby absolwenci wnieśli w swe otoczenie znajomość sztuki europejskiej, jak i sztuki polskiej, zmniejszając tem samem ogrom ignorancji i dezorientacji w tej dziedzinie, aby nauczyli się cenić i otaczać opieką dorobek twórczości polskiej, przekazany w zabytkach budownictwa, rzemiosła i sztuki ludowej, — jak i ochraniać piękno przyrody naszego kraju, nadawać estetyczną szatę zewnętrzną salom szkolnym, świetlicom towarzyskim itp. projektować i wykonywać dekoracje przedstawień teatralnych, obchodów i uroczystości, organizować zbiory i kolekcje artystyczne, urządzać odczyty, pokazy, wystawy — słowem, krzewić wszelkiemi dostępnemi sposobami zrozumienie i zamiłowanie w dziedzinie kultury artystycznej naszego kraju».

Pozatem śp. Mitera organizując R. O. W. odważył się pójść po linii zgoła innej niż to się u nas zazwyczaj praktykuje. Do współpracy nie zaangażował rutynowanych pedagogów, lecz czynnych artystów, którzy w miejsce szablonowych pojęć o sztuce wnieśli do Ogniska swój szczery i gorący entuzjazm i osobisty stosunek do zagadnień artystycznych i na tem właściwie polega cały sukces tego eksperymentu.

Już po kilku tygodniach było widoczne, że w Polsce jest bardzo wielu zdolnych i spragnionych wiedzy o sztuce nauczycieli. Los zagnał ich nieraz na zapadłą wieś, odcięci od świata i jego kultury, dzięki R. O. W. odzyskują z nią kontakt i realizują swe najpiękniejsze tęsknoty i młodzieńcze marzenia. I oto artyści malarze, zdawałoby się tak mało potrzebni w naszem społeczeństwie, stali się nagle niezastąpionymi i najlepszymi nauczycielami, którzy zyskali sobie uznanie swych władz przełożonych. W lecie 1937 r. zjedzie znów do Krzemieńca około 120 nauczycieli z różnych stron Polski, a wraz z nimi aż kilkunastu młodych, żywotnych artystów, przejętych powierzoną im misją uświadamiania w zakresie sztuki. I jeśli po latach na terenie całego kraju mieć będziemy licznych pionierów krzewienia kultury artystycznej będzie to zasługą przede wszystkim organizatora R. O. W. śp. Kazimierza Mitery.

Należy oczekiwać, że kierunek nadany Ognisku przez śp. Kazimierza Miterę w przyszłości nie zostanie spaczony, a ci którym dane będzie pracę w Ognisku kontynuować, dołożą wszelkich starań i wysiłków, by myśl piękna i dobrze zrealizowana rozwijała się i w przyszłości jak najlepiej.

Wł. Lam.



WITRAŻ Z KOŚCIOŁA W VARENNES — *KOPIA K. MITERY*

(Zbiory Muzeum Trocadero)



WITRAŻ Z KATEDRY W CHALONS — *KOPIA K. MITERY*

(Zbiory Muzeum Trocadero)

KAZIMIERZ MITERA

WITRAŻ, JEDNA Z NAJWSPANIALSZYCH SZTUK CHRZEŚCIJAŃSTWA

Najstarsze zabytki witrażu. Mozaika, słońce i witraż. Francja kolebką nowej sztuki chrześcijaństwa. Witraż średniowieczny poglądową metodą nauczania. Renesansowy błąd imitowania obrazu i barokowe sztuczki i nonsensy. Niszczenie arcydzieł średniowiecza. Legendy o tajemnicach sztuki witrażu. Zwrot ku sztuce średniowiecza budzi witraż z letargu. Jak robił witraż mistrz Teofil — i jak go robimy dzisiaj. Wyspiański i Mehoffer. Kraków ośrodkiem sztuki witrażu w Polsce.

Z okazji restauracji kościoła Mariackiego w Krakowie dokonano niedawno troskliwego remontu okien witrażowych z XIV wieku, o czym parokrotnie pisano w prasie. Warto więc zaznajomić się w ogólnym rzucie oka z historią sztuki witrażu, która ongiś tak wspaniale rozkwitła, przeszła przez długi okres upadku, a nawet zapomnienia, aby w czasach najnowszych obudzić się do nowego życia i rozwoju.

Początki witrażu giną w mrokach przeszłości, oddalonej od nas o jakieś tysiąc lat. Najstarsze do dziś zachowane zabytki tej sztuki pochodzą z XI wieku i znajdują się w katedrze St. Denis pod Paryżem. Wykazują one tak daleko posuniętą doskonałość artystyczną i techniczną, że słusznie należy przypuszczać, iż początki witrażu tkwią w paru wcześniejszych stuleciach. Wszystkie też dane oraz zapiski historyczne zdają się potwierdzać, że początki tej jednej z najwspanialszych gałęzi sztuki chrześcijańskiej tkwią we Francji.

Utrwaliło się przekonanie, że witraż wywodzi się z mozaiki, do której jak wiadomo, używa się obok barwnych kamieni i emalii, kawałków kolorowego szkła. Naprowadziło to Arabów na zastosowanie w oknach przeźroczystej mozaiki szklanej. Ozdabiają oni swe okna misterną koronką geometrycznych ornamentów, wyciętych w gipsie i otwory te wypełniają małymi kawałkami kolorowego szkła. System ten można uważać za formę przejściową pomiędzy mozaiką a witrażem.

Witraż atoli nie rozwinął się w krajach południowych, gdzie otwory okien ze względu na potężny blask słońca grają w architekturze rolę co najmniej podrzędną. Z tych samych zapewne przyczyn nie spotykamy go ani w Bizancjum, ani we Włoszech południowych. Kraje te ozdabiały swe świątynie mozaiką lub freskiem, mając do dyspozycji obszerne pola ścian, uzyskane dzięki właśnie pożądanej szczupłości okien. Z tej strony Alp odmienne warunki klimatu i oświetlenia nasunęły w miarę rozwoju architektury kościelnej, odrębne problemy dekoracji wnętrz. Świątynie nie obawiały się nadmiernej inwazji promieni słonecznych, jak na południu — przeciwnie starano się dać im jak najwięcej światła i blasku. Przestrzenie wolnego muru ustępują miejsca dla coraz większych otworów okiennych, które też w epoce rozwoju architektury gotyckiej dochodzą do nieznanych poprzednio w budownictwie rozmiarów i kształtów. Architektura gotycka stworzyła dla witrażu idealne warunki rozwoju, staje się on też główną dekoracją wnętrza ówczesnych świątyń.



KAZIMIERZ MITERA
PROJEKT WITRAŻU (ołówek)

Francja, która jest ojczyzną gotyku, stała się również prawdziwą skarbnicą witrażu, który tam jak nigdzie indziej doszedł do najwspanialszego rozkwitu i rozwoju. W stu kilkunastu katedrach gotyckich, rozsianych po całym kraju, zachowały się jeszcze po dziś dzień niezliczone zabytki tej świetlanej sztuki, z których najpiękniejsze pochodzą z XII i XIII wieku. Słynna np. katedra w Chartres posiada do tej pory 146 olbrzymich barwnych okien zawierających 1359 scen kompozycyjnych o nieporównanej piękności (w. XII i XIII). Wyspiański, który je oglądał, pisze o nich w słowach pełnych największego zachwytu i uniesienia.

Wykonywane przez bezimiennych mnichów - artystów, lub też pod ich bezpośrednią kontrolą i wskazówkami, witraże średniowieczne składają się przeważnie z szeregu niedużych scen, które ujęte w malownicze ramy ornamentów, wypełniają całą powierzchnię okna jakąś całością tematową — np. żywotem świętego. Były one «książką dla niepiśmiennych», jak je nazwał Synod w Arras z 1205 r. Druku nie znano wówczas przecież — a drogocenne i nieliczne rękopisy ilustrowane dostępne były jedynie dla wybranych. Dla szerokich mas średniowiecza witraż był źródłem poglądowej nauki, był historią Starego i Nowego Testamentu, był obrazowym tłumaczem prawd wiary i mistycznej symboliki ówczesnej, żywotów świętych i ilustracją ulubionych legend średniowiecza, był opisem dalekich wypraw krzyżowych, pouczał metodą poglądową o cnotach i grzechach świata doczesnego i karze lub chwale świata przyszłego. Działały one nie tylko treścią, ale i nieskończenie piękną harmonią barwną szkieł kolorowych, które pod działaniem światła słonecznego mienią się jak drogocenne klejnoty, jak rubin, szafir, szmaragd i topaz. Nie imitują one obrazu, lecz są jakby wielkimi dywanami przeźroczystymi o idealnej płaszczyźnie barwnej, znakomicie zharmonizowanej. Średniowieczny teoretyk sztuki, mnich Teofil, specjalnie poleca troszczyć się o ich barwę i harmonię całości, bo «barwa dodaje splendoru świątyni Pańskiej» — jak pisze. Kronikarze opowiadają, że pielgrzymi doznawali na widok tych cudów barwy i wyobraźni tak potężnych wrażeń, iż mniemali, że przestąpili progi krainy niebieskiej...

Z Francji sztuka średniowiecznego witrażu promieniowała na całą Europę, a w szczególności na Anglię, Flandrię i Niemcy, poprzez które dotarła do nas do Polski, nigdzie jednak nie osiągnęła poziomu i wspaniałości witrażu francuskiego. Piękne witraże z XIV w., jakie widzimy w kościele Mariackim oraz Bożego Ciała w Krakowie[1]), dają nam pewne choć niezupełne pojęcie o tej pięknej sztuce średniowiecza. Umieszczone są za wysoko w stosunku do niedużych scen, z jakich się składają i przez to są mało czytelne dla oka. Działa tu również niekorzystnie niebezpieczna dla witrażu konfuzja optyczna, która z pewnej przekroczonej odległości miesza w oku niewielkie plamy barwne, blisko siebie położone i psuje czystość harmonii kolorystycznej.

Niemniej są one przepiękną ozdobą świątyni Mariackiej i stwarzają łącznie z arcydziełem Wita Stwosza i polichromią Matejki jedyny w swoim rodzaju nastrój całości wnętrza, jakiego tak często brak najbardziej sławnym świątyniom Zachodu.

Epoka Renesansu, która zapatrzona w ideał klasyczny, odwróciła się od sztuki średniowiecza, zwąc ją pogardliwie sztuką gotycką — czyli sztuką godną barbarzyńskich Gotów — zerwała złote nici tradycji rzemiosła i sztuki witrażu średniowiecznego. Zaczęto w witrażu imitować obraz i celem wydobycia efektów modelunku, świateł i cieni oraz złudzeń perspektywy zaczęto pokrywać szkła szarą powłoką tzw. gryzaju czyli sproszkowanego szkła brunatnego, utrwalonego w ogniu. Aby lepiej zimitować złamane tony obrazu, unikano szkieł o kolorach silnych i zdecydowanych — a z zanikiem troski o potęgę i świeżość barw upadać zaczęły najcenniejsze wartości witrażu, który też raz pchnięty na fałszywą z gruntu drogę

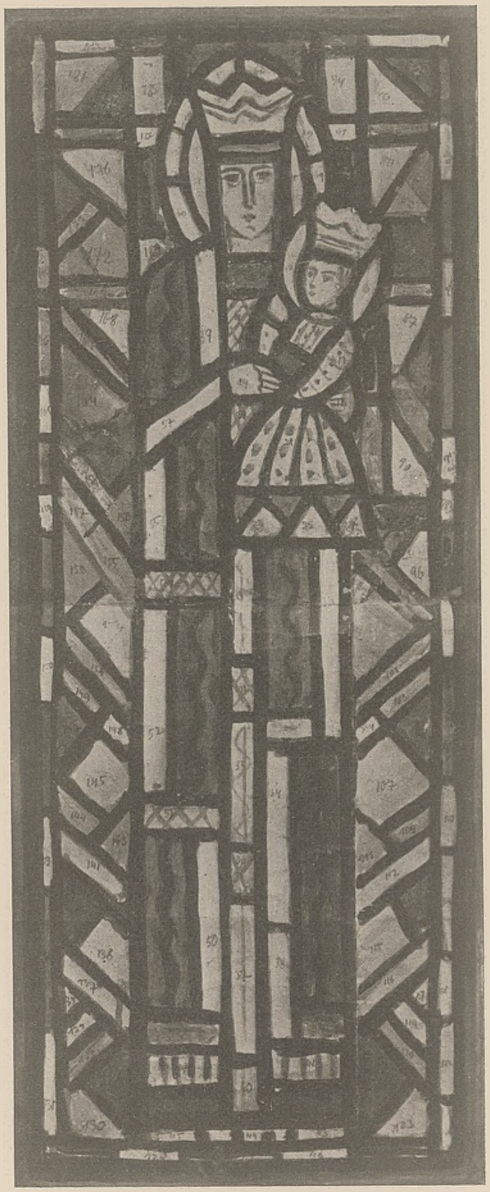
[1]) Witraże w kościele OO. Dominikanów leżą zdemontowane w magazynach.

imitacji malowanego płótna, nie prędko z niej zawrócił. Czasy baroku to okres zupełnego już upadku tej pięknej sztuki. Błąd renesansowego witrażu staje się już kompletnym nonsensem i efekciarską sztuczką barokową. Szkło kolorowe z witrażu znika niemal zupełnie, a ambicją witrażystów tej epoki jest malowanie bezbarwnego białego szkła za pomocą emalii kolorowej, czyli barwików szklistych utrwalanych na szkle za pomocą ognia. Emalia, która daje tak piękne efekty barwne na metalu, a więc na tle nieprzeźroczystym, widziana pod światło jest brudna, szara i mdła — i takimi też są witraże tych czasów. Spojenia ołowiu, które swoją siłą konturu dają tyle ekspresji starym witrażom, usuwa się z pogardą na drugi plan — służą one raczej do łatania pęknięć szkła, powstałych przy wypalaniu emalii.

Ale nie dość na tym. W XVIII wieku usuwa się i wyrzuca na śmiecie bezcenne witraże średniowieczne — pod byle błahym pretekstem oświetlenia jakiejś kaligrafowanej tablicy nagrobkowej, lub pretensjonalnego pomnika. W wieku tym dochodzi wreszcie do tego, że na przykład we Francji trudno już znaleźć artystę-witrażystę, są już tylko szklarze. Panuje ogólne przekonanie, że zagubiono raz na zawsze tajemnice średniowiecznych mistrzów, że sztuka ta jest skazana na bezpowrotną już zagładę...

W początkach XIX wieku następuje znany zwrot ku średniowieczu i ogólna rehabilitacja wspaniałej sztuki tych czasów. Budzi się więc z letargu witraż, budzi się dlań zainteresowanie u historyków sztuki, techników i artystów wreszcie. Ileż tu jeszcze panuje nieporozumień i zamętu, ileż jeszcze naiwności w legendach o straconych bezpowrotnie sekretach i tajemnicach! Jak uzyskać nieporównaną barwę szafiru (bleu de Chartres)? Jak zrobić szkło o barwie rubinu? Wszak niedawno jeszcze konwent rewolucyjny próbował z purpurowych szkieł starych witraży wydobywać złoto, bo ze złota, jak twierdzono, uzyskiwano tę barwę królewską. Skąd wziąść tyle drogocennego szafiru, aby wyprodukować szkło koloru niebieskiego? (Barwiki szkła otrzymuje się przeważnie z miedzi). Trud stracony — wołali jedni — tajemnice te przepadły raz na zawsze — i ufni w postęp wiedzy i techniki zaczęli wytwarzać nowe witraże z jednej dużej tafli szklanej, pokrytej malunkami emaliowymi!

«Malarze powinni wybierać do swych obrazów materiał mniej tłukliwy niż szkło» — gromiła Akademia Francuska. Wciąż jeszcze mieszano pojęcie witrażu z pojęciem obrazu i dopiero w poł. XIX stulecia drogą mozolnych prób i poszukiwań (głównie przy fabrykacji szkła czerwonego) udało się równocześnie i Francuzom i Niemcom (Monachium) wykonać i zmontować pierwsze okna witrażowe tak jak je wykonywano przed wielu wiekami. Były to oczywiście zimne i nudne imitacje średniowiecznych arcydzieł — ale technika witrażu odżyła. Z odkrytych w tym czasie rękopisów mnicha Teofila z XI w. przekonano się że artyści średniowieczni nie mieli żadnych sekretów i tajemnic, mnich Teofil niczego nie kryje i najdokładniej poucza jak robić i barwić szkło i jak zeń budować witraże, i że pod tym względem nic się prawie nie zmieniło w technice witrażu.



KAZIMIERZ MITERA
PROJEKT WITRAŻU (tempera)

Projekt z braku papieru wykonywano na wielkich tablicach drewnianych, pomalowanych kredą zmieszaną z klejem; zamiast diamentu do cięcia szkła używano rozpalonego narządka żelaznego, ale reszta pozostała bez zmiany. I dziś więc tak jak tysiąc lat temu tniemy szkło barwne w kawałki zgodnie z linią rysunku na projekcie i łączymy je z sobą za pomocą giętkiej taśmy ołowiu, drążonego po bokach i spojenia te lutujemy cyną. Ołów spełnia nie tylko rolę technicznie nieodzowną, podkreśla on zarazem znakomicie linie rysunku i jego siłę. Tu i ówdzie rysujemy ciemną kreską gryzaju nieodzowne szczegóły formy, jak palce u rąk, części twarzy lub też znaczymy fałdy na szatach — rysunek ten wypalamy w ogniu — (oczywiście przed zmontowaniem w ołów). Okno dzielimy na szereg części pokrewnych i zgodnie z podziałem wstawiamy tam płaskie sztaby żelazne i na nich umocowujemy partie witrażu jedne nad drugimi, obojętne czy to będą sceny małe czy wielkie figury. Cały bowiem witraż składać się musi z niedużych stosunkowo partii, które na miejscu dopiero mogą być zmontowane w całość.

I oto cały «sekret» witrażu tkwi w tym, że nie ma sekretów — jak się ktoś trafnie wyraził. Jest tylko jedna niezmienna zasada, że artysta i rzemieślnik nie mogą tu iść luzem, jak się to fatalnie zaczęło w epoce Renesansu. Witraż to gałąź sztuki, która jak żadna inna może, łączy w sobie umiejętność rzemiosła z umiejętnością i polotem wyobraźni artystycznej, gdzie każdy zarys konturu i barwy musi być zgodny z materiałem, z narzędziem i ręką rzemieślnika i wynikać musi zarazem z głębokiego zrozumienia tej swoistej palety barwnej — jaką daje kolor szkła, podniesiony przez działanie słońca do najwyższej w sztuce osiągalnej skali natężenia. Prawdę tę zaczęto pojmować dopiero u schyłku wieku XIX w związku z ogólnym prądem ku odrodzeniu rzemiosła artystycznego — czyli tzw. sztuki stosowanej.

W ruchu tym Polska zajęła rychło jedno z najpierwszych miejsc, wydając artystów tej miary co Wyspiański i Mehoffer. (Witraże prof. Mehoffera zdobyły pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie na okna katedry we Fryburgu w Szwajcarii i posiadają dziś światową sławę. Wyspiański znów tchnął w swe potężne kartony witrażowe nieznane dotąd w tej sztuce problemy kompozycyjne, pełne głębokiej poezji i wizji monumentalnej). Kraków stał się ośrodkiem, z którego sztuka witrażu rozpromieniowała na całą Polskę. Tutaj powstały pierwsze kartony i witraże Mehoffera i Wyspiańskiego, tutaj też zorganizowano w początkach bieżącego stulecia znane chlubnie nietylko w Polsce, pierwsze zakłady witrażu p. Żeleńskiej, które uchroniły nas w znacznej mierze od zalewu tak modnej wówczas tandety niemieckiej. W Krakowie też posiadamy najpiękniejsze w Polsce witraże średniowieczne i nowoczesne.

Dzisiejsza architektura, która dąży do logiki, prostoty, monumentalności posługuje się chętnie witrażem, jako elementem dekoracyjnym, opartym o konstrukcję. Przed witrażem naszej epoki ściele się droga otwarta i szeroka.

Kazimierz Mitera.

Zjazd Delegatów Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków

w Krakowie, dnia 20—21 czerwca 1936 r.

W Krakowie odbył się w czerwcu 1936 doroczny Zjazd Delegatów Z. Z. P. A. P-ów pod hasłem organizowania «Ogólnopolskiej Reprezentacji Zawodowej». Zjazd reprezentowali z Warszawy K. Tomorowicz i A. Kossowski, ze Lwowa St. Kramarczyk, z Łodzi St. Wegner, Poznań W. Taranczewski, Kraków E. Geppert i K. Mitera. Zjazd obradował 2 dni. W pierwszym dniu obradowali sami delegaci. Obrady prowadził w zastępstwie prezesa Rady Wykonawczej wiceprezes Związku E. Geppert. W drugim dniu wzięli udział w obradach pod przewodnictwem prezesa dra A. Szyszko-Bohusza poza członkami i organizatorami Zjazdu, reprezentant Ministerstwa W. R. i O. P. dr Jerzy Sienkiewicz, oraz senator W. Jastrzębowski. Zjazd powziął uchwały odnośnie następujących wniosków:

Wniosek Związku Krakowskiego: «Zjazd powołuje do życia Komisję Porozumiewawczą dla nawiązania kontaktu i współpracy na polu ekonomicznym ze wszystkimi organizacjami zawodowo-artystycznymi w Polsce i polskimi za granicą, celem opracowania i uzgodnienia postulatów zawodowo-artystycznych ogółu plastyków w Polsce, oraz celem utworzenia Ogólnopolskiej Reprezentacji Zawodowej Artystów Plastyków drogą zwołania Ogólnopolskiego Zjazdu w jesieni 1936 r. w Warszawie (10. XI.—12. XI. 1936)».

Wniosek Związku Łódzkiego: «W skład Reprezentacji Ogólnopolskiej Plastyków wchodzą przedstawiciele Związków Zawodowych P. A. P., oraz przedstawiciele tych stowarzyszeń i organizacji, które Komisja Porozumiewawcza uzna za pożyteczne dla ruchu zawodowego w Polsce».

Wnioski Związku Warszawskiego: «1) Zjazd uznaje konieczność utworzenia Ogólnopolskiej Reprezentacji Zawodowej Artystów Plastyków w Polsce.

2) Do kompetencji Reprezentacji należą wyłącznie sprawy zawodowo-ekonomiczne.

3) Reprezentacja składa się z jednakowej ilości delegatów (po 2 lub 3-ech) wszystkich stowarzyszeń artystów plastyków o charakterze zawodowym. Reprezentacja centralizuje wszelkie wysiłki wszystkich organizacji plastyków dla przeprowadzenia postulatów ekonomicznych.

4) Po ukonstytuowaniu się Ogólnopolskiej Reprezentacji Zawodowej Plastyków na międzystowarzyszeniowym Zjeździe w Warszawie należy zwołać do Warszawy Kongres Plastyków dla zamanifestowania i podkreślenia społecznej wagi sprawy».

Po dyskusji delegaci uznali konieczność utworzenia Ogólnopolskiej Reprezentacji Ekonomicznej Plastyków (połączony wniosek Krakowa i Łodzi, oraz 1 wniosek Warszawy).

Szczegółowe sprawozdanie ze Zjazdu i z dalszego rozwoju rozpoczętej akcji zostanie zamieszczone w najbliższym numerze «Głosu Plastyków».

Kazimierz Tomorowicz

O propagandę malarstwa stalugowego

(Referat wygłoszony na Zjeździe Plastyków)

Ze wszystkich działów polskiej plastyki najtragiczniej przedstawia się dzisiaj los malarzy stalugowych. Weźmy dla przykładu Warszawę: poza nielicznymi zakupami do Zbiorów Państwowych i Zarządu Miasta — Warszawa obrazów nie kupuje. W Instytucie Propagandy Sztuki w roku budżetowym 1934/35 od polskich artystów żyjących nabyto obrazów:

Państwo za sumę zł.	4.590
nabywcy pryw. za sumę zł. .	2.122
Ogółem zł. .	6.712

A więc suma osiągnięta ze sprzedaży obrazów w najpoważniejszym Salonie w Polsce, licząc zakupy prywatne i państwowe w ciągu całego roku wystarczyć może na bardzo skromne utrzymanie dla trzech artystów malarzy. W Zachęcie Sztuk Pięknych jest również nie o wiele lepiej mimo, że charakter i rodzaj prac wystawiających tam malarzy, bardziej odpowiada gustowi szerokiej publiczności. Sprzedanie obrazu w pracowni jest dziś wielką rzadkością. Artysta malarz nie może się utrzymać ze sprzedaży obrazów, ima się z konieczności każdego zajęcia, pracuje dorywczo, co wpływa fatalnie na rozwój i poziom pracy. Malarz, który nie może znaleźć żadnego ubocznego zajęcia, nie maluje, gdyż nie ma pieniędzy na zakup materiałów malarskich. Zjawiska braku popytu na obrazy nie należy kłaść jedynie na karb kryzysu ogólnogospodarczego. Przyczyna leży głębiej, leży w braku zainteresowania się malarstwem stalugowem i w braku zrozumienia potrzeby jego istnienia. Ludzi, którzy kupowali obrazy z istotnej potrzeby artystycznej nigdy nie było zbyt dużo. Większość nabywców dzieł sztuki czyniła to przez tzw. dziś «snobizm». O ile dawniej snobizm nakazywał im kupno obrazów, o tyle teraz zaleca fakturowe ściany, czy metalowe meble. Obraz przestał być potrzebny, bo przestał być modny. Wytworzył się rodzaj psychozy, tem niebezpieczniejszej, że powstałej w łonie samych plastyków — w łonie grupy młodych architektów. Psychozy tej nie wolno nam lekceważyć. Jak ona jest niebezpieczną niech świadczy fakt, że szereg malarzy neguje dziś potrzebę malarstwa stalugowego. Ze zdaniem architektów i malarzy w sprawach zagadnień plastyki liczy się ogół i liczy się Państwo. Dla Państwa stanowisko takie jest obecnie bardzo wygodne, gdyż zwalnia go z opieki nad malarzami stalugowymi. Oczywiście Państwu nie wypada głosić tego zupełnie oficjalnie; zmniejsza więc Ministerstwo W. R. i O. P. kredyty z roku na rok. Fundusz Kultury Narodowej chętniej daje stypendia zagraniczne na studia tkactwa czy ceramiki. Nawet przy dzisiejszych ograniczeniach dewizowych społeczna potrzeba istnienia tych działów plastyki jest tytułem do starania się o stypendium zagraniczne. Malarz, który wykazał się dobrą i ciekawą wystawą, stypendium zagranicznego z Funduszu Kultury Narodowej nie otrzyma. Dlaczego? Bo obraz przestaje być uważany w Polsce za czynnik kultury narodowej. Jest nią garnczek, plakat, makatka, pudełko «egipskich» no i — zastawa stołowa.

Właściwe znaczenie społeczne malarstwa stalugowego rozumie znikoma ilość osób. Olbrzymia większość nagina je do roli propagandy własnej idei społecznej i popiera je wtedy z czystym sumieniem jako rzecz potrzebną. Polsce mocarstwowej kalkulują się obrazy z ułanami, ludowej — malowane siermięgi, bolszewickiej — fabryki i «kołchozy», podobnie jak w Sowietach obraz musi mieć pieczęć sierpa i młota, w Niemczech — swastyki, a we Włoszech rózgi liktorskiej. A biedny malarz chcąc sprzedawać obrazy musi być uniwersalny i zależnie od wiatru fikać koziołki.

Pewna wybitna regionalistka, bardzo poważna i dobra pani, chcąc pomóc malarzowi proponuje mu namalowanie w hallu społecznej instytucji «szlaku», ale koniecznie w o ł y ń s k i e g o. Wyznawcy idei «odrodzenie narodu w tężyźnie fizycznej», organizują wystawę «Sport w Sztuce» sadzając za stołem jurorów - bokserów i hokeistów. Magistrat zakupuje obraz przedstawiający widok miasta. Na wszelki jednak wypadek specjalny ekspert stwierdza czy ruch kołowy przedstawiony na obrazie zgodny jest z miejscowemi przepisami. Czy przyszłe pokolenie inaczej będzie rozumieć i patrzeć na obraz, j e ż e l i w klasie pierwszej A pewnego gimnazjum p o k a z o w e g o nauczyciel rysunków przemawia do dzieci: «musicie się uczyć rysować i malować! Jak się nauczycie, wyjdziecie za miasto, patrzycie —



Obrady Zjazdu Plastyków w sali Domu Plastyków w Krakowie, Łobzowska 3

ładny pejzaż, więc siadacie i malujecie a potem sprzedajecie i macie pieniądze».

Fakty te cytuję bez cienia złośliwości, to są bardzo smutne fakty i każdy z nas mógłby je cytować godzinami. Fakty te bynajmniej nie charakteryzują jednostek, to jest głos olbrzymiej większości inteligencji wszelkich zawodów, ludzi z wyższym wykształceniem, nierzadko kierujących państwem i ludzi najlepszej często woli.

Ileż razy słuchać muszą malarze rad ludzi trzeźwych: «weźcie się do uczciwej pracy» lub «róbcie plakaty, okładki, ilustracje». Ta ostatnia rada byłaby może i niezła; stary Daumier utrzymywał się jakoś z ilustracji i zostawił po sobie piękną spuściznę. Ale jak ta sprawa wygląda u nas zbliska? Wezmę jako przykład Warszawę, na którą przypada największa ilość zamówień na tzw. grafikę użytkową. Poza malarzami warszawskimi na roboty te pretenduje: Akademia Sztuk Pięknych — 350 osób, Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej — przeszło 500 osób, szereg szkół zdobniczych — przeszło 250 osób. Razem z podrastającemi panienkami ogółem półtora tysiąca osób czuje się powołanych do wykonywania wszelkich prac graficznych, czyha na każdą robótkę i to za każdą dosłownie cenę. Spowodowało to z jednej strony ogólną obniżkę cen, z drugiej — wykształciło specjalny smak odbiorców i szerokiej publiczności. Malarz traktujący grafikę równie szczerze i poważnie jak malarstwo, tylko wyjątkowo znaleźć może odbiorców, większość malarzy nie wytrzyma konkurencji z pierwszym semestrem Wydziału Architektury. Grafion, ekierka, pistolet i balon z gazem kształtują dziś smak i są miernikami kultury artystycznej.

Dzisiejszy Zjazd Delegatów naszych Związków ma na celu poprawę ogółu polskich plastyków. Ustalamy formy Ogólnopolskiej Reprezentacji Zawodowej i postulaty ekonomiczne o których zrealizowanie Reprezentacja będzie walczyć. Jeżeli chcemy uzyskać maksimum pomocy i opieki ze strony Państwa i społeczeństwa, musimy wpierw uzasadnić niezbędność naszego istnienia tym, którzy tego nie rozumieją. Ze wszystkich działów plastyki najbardziej niedocenionym i upośledzonym jest malarstwo stalugowe. Dlatego musimy rozpocząć większą propagandę malarstwa stalugowego. Słowem, piórem i wszelkiemi możliwymi środkami, wyjaśnić musimy istotne społeczne znaczenie malarstwa. Musimy za wszelką cenę obudzić w społeczeństwie zrozumienie i zainteresowanie się naszą pracą, gdyż tylko w warunkach przychylności, możemy się naprawdę rozwijać. Musimy pouczyć młodych architektów tych, którzy tego nie rozumieją, że obrazu nie maluje się dla dekoracji ścian, że ma on wartość sam w sobie i że nawet najgorzej w sensie dekoracyjnym zawieszony obraz, dać może więcej radości właścicielowi mieszkania niż fakturowe ściany, puste i bezduszne. Musimy udowodnić społeczeństwu, że obraz powinien być niezbędną potrzebą każdego kulturalnego człowieka, jak jest nią dobra książka, śpiew i muzyka. Musimy wyjaśnić politykom i społecznikom, że dobry obraz jest doskonałą propagandą żywotności, siły i kultury narodu, ale że propagandy nie wolno uważać za cel malarstwa. Naginanie malarzy do malowania obrazów propagandowych jest zwyczajną nieuczciwością, jest wyzyskiem ich krytycznego położenia.

Musimy żądać od Państwa, żeby samo propagowało wśród społeczeństwa potrzebę malarstwa stalugowego, żeby nie żądało od malarzy robienia wyłącznie zdobnictwa artystycznego, ale żeby stworzyło im warunki i możność wypowiadania się w tej dziedzinie, którą najlepiej czują. Musimy żądać od Państwa, żeby poza nauką rysunku wprowadziło w szkołach jako obowiązkowy przedmiot — kształcenie kultury plastycznej i żeby programy tych dwuch przedmiotów dało do opracowania malarzom. Żeby ludzie z papierowymi kwalifikacjami nie pletli w szkołach dzieciom bzdur, ale żeby na ich miejsce świadomi istoty i celu plastyki malarze umiejętnie rozwijali ich wrażliwość na kolor i formę, uczyli patrzeć na obraz i naturę i wzbogacali przyszłego obywatela o jedną więcej radość.

Kazimierz Tomorowicz



POKŁON TRZECH KRÓLI — fragment z cyklu 11 obrazów ze scenami z życia Chrystusa — z kościoła św. Katarzyny w Krakowie
Fot. Pawlikowski, Kraków

POLIP I POLIPTYK...

W czasie, kiedy kulturalny Kraków organizował komitety uczczenia po raz iksty koniarstwa, dojrzewał mały krakowski skandalik na tle ochrony zabytków aż urósł w temat dyskusji, enuncjacji w prasie i przemówień na Radzie miejskiej.

W posiadaniu kościoła św. Katarzyny, należącego do konwentu oo. augustianów, znajdował się poliptyk ze scenami z życia św. Jana Jałmużnika, ofiarowany zakonowi w r. 1504 przez Mikołaja z Brzezia Lanckorońskiego. Ponadto znajdował się, zawieszony w presbiterium, cykl jedenastu obrazów gotyckich z końca XV wieku, przedstawiających sceny z życia Chrystusa. Prawdopodobnie były to pozostałości wielkiego ołtarza, tym cenniejsze, że malowane przez Polaka, Jana Goraya, malarza krakowskiego, i stanowiły też jakby zaczątki malarstwa polskiego. Tkwiły w niektórych z tych obrazów ogromne wartości kolorystyczne i dekoracyjne (Pokłon trzech króli), świadczące, że już w owym czasie zmysł dekoracyjny był cechą natury polskiej i tkwiło w nich ogromne poczucie charakteru rysunkowego, stawiające je wyżej ponad banalne schematy epoki.

Niestety obrazy, z wyjątkiem dwu, były w strasznym stanie zniszczenia, a tego zniszczenia dopełniła jeszcze fatalna restauracja, z których ostatnia miała miejsce w roku 1910. Obrazy temperą malowane przemalowano olejno, i ta wierzchnia nieprzepuszczalna warstwa olejna schnąc i kurcząc się, poczęła pociągać za sobą całe warstwy gruntu kredowego tempery, wzdymając go i odrywając. Sytuację pogarszały jeszcze wilgotne ściany murów kościoła, na których były obrazy zawieszone.

I tu tkwi początek krakowskiego skandaliku. Przed wojną znalazło się grono konserwatorów, które przynajmniej, choć źle, obrazy wyrestaurowało, oprawiło, zawiesiło na ścianach kościoła. Po wojnie nie znalazł się w Krakowie nikt, któregoby los niszczejących obrazów zabolał, mimo że się w tym mieście tyle mówi o miłośnictwie sztuki. Niestety w Krakowie obowiązki



CHRYSTUS W OGROJCU — fragment z cyklu 11 obrazów ze scenami z życia Chrystusa — z kościoła św. Katarzyny w Krakowie
Fot. Pawlikowski, Kraków

wobec kultury polskiej przypominają się wtedy, kiedy już rzecz nabierze rozgłosu skandalu.

I stało się, że oo. augustianie, mając (jak twierdzą) do wykupna krótkoterminowe weksle, za radą swego doradcy prawnego, postanowili obrazy sprzedać i znaleźli nabywcę w osobie... Abrahama Stieglitza, właściciela Salonu Antyków w Krakowie. Nabyte obrazy przewiózł p. Stieglitz w dorożkach do swego mieszkania prywatnego. Wieść o tym rozeszła się po Krakowie. Gruchnęło: «Stieglitz kupił obrazy dla Warszawy». Rozpoczęła się znana z prasy walka na manifesty, protesty, enuncjacje.

W rezultacie miasto Kraków nabyło obrazy dla Muzeum Narodowego, płacąc za nie około 50.000 złotych. Co więcej, miasto Kraków postarało się o pożyczkę dla oo. augustianów i wzamian wzięło w trwały depozyt dla Muzeum Narodowego poliptyk św. Jana Jałmużnika.

Bardzo to chwalebnie, że Kraków, gdy go do tego opinia zmusi, troszczy się o zabytki i znajduje na nie pieniądze. Czy jednak cząstka tej inicjatywy nie powinnaby być obrócona na opiekę nad żywymi artystami, dla których nic się nie czyni, nie dokonuje żadnych zakupów. I na tym polu cofa się Kraków w sposób zastraszający. Nic się nie czyni, aby większości malarzy krakowskich zapewnić możność wystawiania w Krakowie obrazów. W ślad za tym i ogromna większość malarzy z całej Polski, którzy od trzech lat solidaryzują się z żądaniami krakowskich kolegów, nie urządza wystaw w Krakowie. Na wszystkie apele i prośby artystów o uregulowanie sprawy zatargu z Pałacem Sztuki, czynniki oficjalne są głuche. Nagonka na setki artystów jest milcząco aprobowana. Na skutek tego od kilku lat Kraków wyrzekł się dobrowolnie i usłużnie możliwości śledzenia rozwoju młodej sztuki polskiej. Staje się coraz bardziej miastem malarzy pompierskich spóźnionych i przeciętnych.

A tym czasem w Warszawie Muzeum Narodowe, pod dyrekcją dyr. S. Lorentza, rośnie nie tylko w zabytki przeszłości, ale przoduje kulturze świetną wystawą sztuki francuskiej. I. P. S. stara się dać oblicze współczesnej sztuki polskiej — Kraków sam dobrowolnie zamienia się w sztuce w cmentarz i potem płacze, że kultura ucieka do Warszawy, że Warszawa to jest ten polip, który wysysa krew kulturalną całej Polski.

TYTUS CZYŻEWSKI

LIST Z WARSZAWY

Cały świat artystyczny Warszawy (mówię tutaj o praktykujących plastykach), zajęty jest Salonem tzw. Eliminacyjnym, który w tych dniach ma zostać otwarty jak zresztą co roku w salach warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki.

Dodałem do tego salonu epitet: eliminacyjny, gdyż początkowo taki miał być jego pełny tytuł. Obecnie jednak podobno zaniechano tego przymiotnika, gdyż okazał się niewygodny i niestosowny. Niewygodny dlatego, że trudno dziś w obecnych czasach wybujałej demokracji powiedzieć jednemu z kilkuset malarzy i rzeźbiarzy lub dać do poznania, że nie jest godzien być eliminowany, chociaż już pismo św. mówi, że wielu jest powołanych, ale mało wybranych. Niestosowny zaś dlatego, że i tak w polskim malarstwie, rzeźbie i grafice nie ma bardzo znów tak z czego wybierać. Jest bowiem kilkudziesięciu «czynnych» plastyków, którzy i tak nie wiadomo jakim cudem wegetują i malują (jedz mało, maluj dużo i zaciskaj pasa), i gdyby chciano jeszcze i tych puścić na licytację eliminacyjną, salony IPS-u świeciłyby takimi pustkami, jak np. teatry warszawskie podczas mrozu lub sztuki jakiegoś rodzimego grafomana.

Już bowiem z tym malowaniem to u nas coraz gorzej. Nie mówię o poziomie, który chyba jest w naszej sztuce dość wysoki, ale o samej rentowności tego malowania tak materialnej jak i ideowej. Ot poprostu malarze malują obrazy i składają je w sterty, bo nikt, literalnie nikt nie chce ich (obrazów) nabywać. Czytałem przed kilku dniami w warszawskich dziennikach, że odzież dla bezrobotnych, którą zbierano z taką pompą i hałasem (ciężarowe auta, muzyka, filmy), wpakowano na skład do jakiejś zapowietrzonej hali mięsnej, i warszawskie szczury myśląc, że są to szynki, bekony i pośladki, zjadły te «dary» z kretesem. To samo zdaje mi się jest z naszą sztuką. Robi się zrazu dużo hałasu i krzyku, okazują się w gazetach wielkie projekty na wielkie muzea, na wielkie wystawy, pokazy, kilometrowe panoramo-obrazy reklamy i złocone ramy, a wkońcu szczury gryzą pod łóżkiem «artysty» namalowane obrazy..

Ale myślę, że tymi «niedociągnięciami» nie mogą zrażać się ci, których przeznaczeniem jest być malarzami naszej epoki. Głód, mróz, obojętność społeczeństwa nie zrażą prawdziwego artysty do pracy. Cały nastrój mogą popsuć tylko szczury, które przez omyłkę.... zjedzą obrazy.

Z pośród wystaw ostatnich interesująca była wystawa grafiki międzynarodowej w Warszawskim IPSie. Nie była ona może kompletna, nie dawała prac i kierunków najnowszych, ale pokazała pewną linię w spółczesnej grafice światowej. Polska grafika wyszła obronną ręką z tego popisu, ale w polskiej grafice dużą rolę gra jeszcze temat i literatura, w przeciwieństwie do formy i techniki, jaką odznaczają się graficy innych krajów, np. francuscy, angielscy, amerykańscy e. t. c.

Dyrekcja warszawskiego Muzeum Narodowego wpadła na doskonały pomysł. Oto w niedzielę i święta zniosła zupełnie wstępy do muzeów miejskich (narodowych!) Tak, że uprzystępniła tym zarządzeniem zwiedzanie muzeów ludziom najuboższym i w ten sposób spopularyzowała sztukę. Bardzo pięknie — ale aby ta uboga publiczność rzeczywiście odniosła korzyść (a sztuka także), trzeba jej pokazać zbiory w całym majestacie i w całym świetle. Tym czasem budynek muzeum na Podwalu, gdzie umieszczone są główne zbiory Muzeum Narodowego wcale nie nadaje się na sale wystawowe i na pokaz dzieł sztuki. Wprawdzie zbiory warszawskiego Muzeum Narodowego nie są pierwszorzędne, nie obfitują w arcydzieła malarstwa obcego (na wzór znanych muzeów europejskich), ale nie są też do pogardzenia i należy je pokazać wedle najnowszych sposobów muzealnictwa. Tym czasem w brudnych ciemnych izbach nadających się raczej na pokątny bar lub restaurację mieści się do 1.000 obrazów porozwieszanych po kątach bez ładu i składu. Nie orientujący się w sztuce widz błądzi po tych ciemnych izdebkach i niema nawet kawałka świecy, by mógł sobie poświecić jak ten Amerykanin, który gdzieś tam w Paryżu na wystawie oglądał stare szczerniałe obrazy, a gdy mu było za ciemno zapalał zapałkę i mówił: bon soir.

Nie mogę sobie jakoś wytłumaczyć dlaczego budowa nowego gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie idzie takim żółwim krokiem. — Niema pieniędzy tak, ale przy dobrej woli i większej energii znalazłyby się. Zdaje mi się, że jest tutaj trochę tak jak z tą «dobroczynną» garderobą: Z początku trochę za dużo hałasu a potem szczury zjedzą.

Obserwuję od kilku lat rozwój naszej sztuki i naszego muzealnictwa i zauważyłem, że obok ludzi którzy odnoszą się do naszej sztuki z dobrą wolą i entuzjazmem jest także u nas wielu ludzi takich dla których sztuka jest piątym kołem u wozu. Sztuka w całym programie politycznym jest u nas na ostatnim miejscu. Mówię tutaj tylko o plastyce..

Wiele ubóstwa i wiele braków jest w naszym muzealnictwie. Jakaś dziwna obojętność społeczeństwa dla naszej plastyki. Może się to poprawi z czasem, ale narazie w naszej sztuce jest mare tenebrarum.

BIENNALE INTERNAZIONALE 1936 — WENECJA

W tym roku brało udział 13 państw, wystawionych było 3.650 dzieł sztuki 1263 artystów.

W pawilonie francuskim retrospektywna wystawa wczesnej twórczości Degasa: 12 obrazów i 11 rysunków, pochodzących przeważnie ze zbiorów Luwru, duży wspólny portret rodziny Bellelli (z r. 1859), 2 autoportrety (1855 i 56 r.), portret Maneta (1857 r.), «Dante e Virgilio», studium młodej kobiety w niebieskiej sukni oraz kilka portretów kobiecych. Rysunki ołówkowe i sangwiną, między innymi szkice, przedstawiające Napoleona III w otoczeniu ministrów z 1870 r., portret hrabiny Bellelli z 1859 r. Poza tym 14 obrazów Maurice Denis'a, pejzaże i kompozycje o treści religijnej oraz duży portret: 10 malarzy dyskutujących nad martwą naturą Cézanne'a pt. «Hommage à Cézanne»; widzimy tu Odolin Redin'a, Bonnard'a, Vuillard'a, Vollard'a, Denis'a. Wystawiają też Marie Laurincin 3 obrazy, Marquet 11 pejzaży, Grommaire 4 kompozycje. Z młodszych warto wymienić pejzaże i martwe natury Raymond Leguelt'a, wśród rzeźb «Bachantkę» i 4 portrety Despiau: 3 kobiece i 1 męski, wszystkie w bronzie.

W pawilonie polskim pośmiertna wystawa Tadeusza Makowskiego: 27 obrazów, które później wystawione były w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, tak samo jak 11 rzeźb Augusta Zamoyskiego, jedynego rzeźbiarza polskiego, wystawiającego w tym roku na Biennale. Oprócz tego zbiorowa wystawa Fryderyka Pautscha, drzeworytów Skoczylasa i grupy grafików «Ryt».

W pawilonie włoskim Gino Severini pokazał 17 obrazów: dawniejsze znane z wystaw paryskich, oraz ostatnie powstałe pod wpływem mozaik starożytnych.

S. D.

WYSTAWA J. PANKIEWICZA

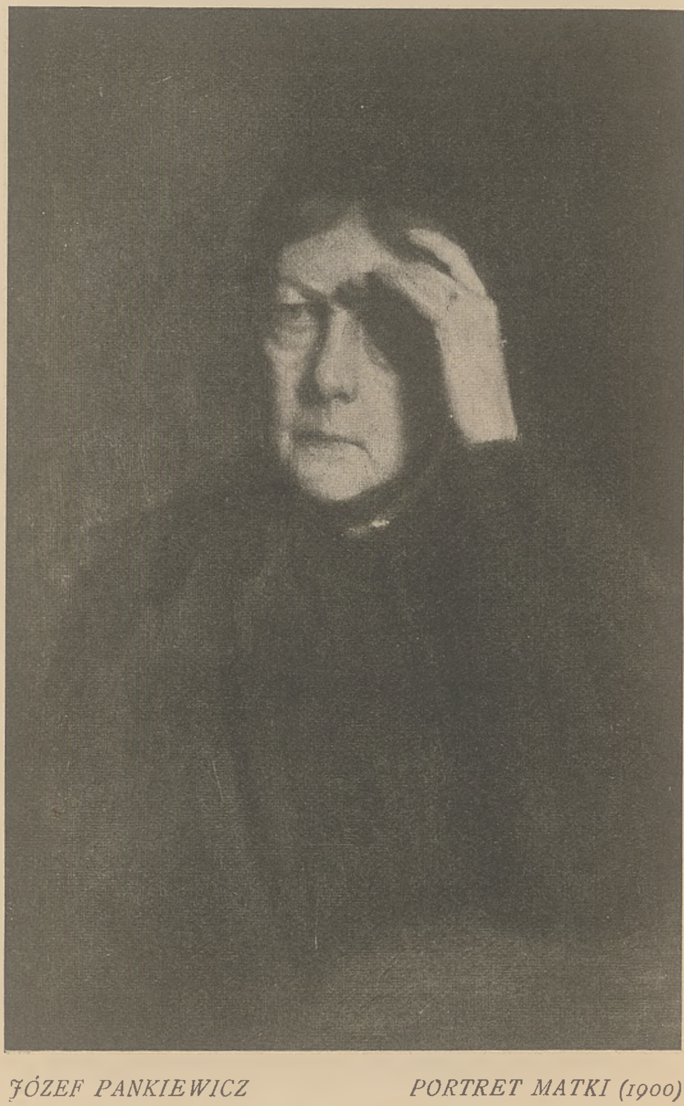
W oddziale im. Feliksa Jasieńskiego Muzeum Narodowego w Krakowie urządzono w zimowych miesiącach 1936 r. wystawę dzieł Józefa Pankiewicza. Wystawa, obejmująca 204 prac, jest hołdem Krakowa dla długoletniego profesora krakowskiej Akademii, obecnego kierownika Ekspozytury Krak. Akademii w Paryżu, w 70-tą rocznicę jego urodzin. Na wystawę składają się dzieła graficzne, rysunki, akwarele i cały szereg prac olejnych, przeważnie ze zbiorów śp. F. Jasieńskiego i w małej części zebranych od miłośników talentu Pankiewicza wśród mieszkańców Krakowa. Prace te obejmują właściwie wyłącznie przedwojenną działalność Pankiewicza, gdyż według katalogu tylko jeden obraz nieduży, «Piwonie» (numer katalogu 45) datowany jest w 1923 r. Oglądając tę wystawę, widzimy całą drogę ewolucji, po jakiej szła twórczość artysty. Od początkowych prac, tak bardzo jeszcze pod wpływem Gierymskiego, przechodzimy do dalszych z okresu walk o hasła impresjonizmu, do obrazów nastrojowych ostatnich lat XIX wieku, i w końcu do lat poimpresjonistycznych. Z całej tej, pokrótce tu przedstawionej drogi artysty, promieniuje szalony upór twórczy w poszukiwaniu prawdziwej wiedzy i kultury malarskiej. Patrząc na te prace, nie możemy odmówić artyście szczerego uznania dla tych świadomie odbieranych i przetrawianych wpływów żywej sztuki. Ta promieniująca kultura tak subtelnie zestawionych form i plam tego refleksyjnego bezwzględnie malarstwa, zniewala nie tylko do uznania wysiłku Pankiewicza dla niego samego jako malarza, ale zmusza nas do przyznania niezaprzeczalnych zasług na drodze pedagogicznej przez oddziaływanie na współcześnie dorastające pokolenie plastyków.

Dla Krakowa pokaz ten ma duże znaczenie. Pozbawieni prawie zupełnie możliwości poważnych i kulturalnych wystaw, musimy z całym uznaniem podkreślić szczęśliwą myśl, jaką mieli inicjatorzy wystawy. Może wystawa ta zapoczątkuje szereg innych, o których nieraz już wspominaliśmy na łamach naszego pisma.

E. Geppert.



JÓZEF PANKIEWICZ — PEJZAŻ NORMANDZKI (1912)
(Muzeum Narod. w Krakowie — klisza Muz. Nar. Kraków)



JÓZEF PANKIEWICZ — PORTRET MATKI (1900)
(Muzeum Narodowe w Krakowie — klisza Muz. Nar. Kraków)

OD MANETA PO DZIEŃ DZISIEJSZY

Wystawa Malarstwa Francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie

Przedmowa do katalogu wystawy

Entuzjazm, z jakim Polska przyjęła, dwa lata temu, wystawę Rzeźby francuskiej, zorganizowaną pod protektoratem «L'Association Française d'Action Artistique», skłonił Francję do powtórzenia tego przyjaznego gestu. Tym razem, kosztem wielu wysiłków, dokonaliśmy wyboru prac malarskich na tym samym poziomie, które, jak spodziewamy się, równie życzliwie zostaną przyjęte.

Zrazu pojawiła się alternatywa: czy należy wezwać tylko żyjących, czy też lepiej byłoby przedstawić rozwój sztuki francuskiej od pół wieku, podkreślając jej ciągłość i czyniąc teraźniejszość zrozumialszą przez porównanie jej z bliską przeszłością.

Przyjęto to ostatnie rozwiązanie. Było ono najwdzięczniejsze, ale i najtrudniejsze. W bieżącym roku od samego początku napotykamy na wiele trudności, i tylko chęć, aby nie zrobić zawodu wiernym przyjaciołom pozbawionym manifestacji od tak dawna przez nich oczekiwanej, pozwoliła nam przezwyciężyć opór kolekcjonerów i muzeów.

Jakoż, zarówno we Francji, jak zagranicą, odbywają się w chwili obecnej wielkie wystawy retrospektywne. Inne manifestacje są w przygotowaniu. W maju Miasto Paryż oczekuje gości i pragnie przyjąć ich, ustrojone we wszystkie swoje klejnoty. Chociaż więc chcielibyśmy najszczerzej, aby ten zbiór obrazów roztaczał jak najdłużej swój urok, trzeba będzie skrócić czas trwania wystawy: pod tym tylko warunkiem dziewięćdziesiąt sławnych płócien, wśród nich wiele arcydzieł, narażono na długą podróż.

Ta retrospektywna wystawa obejmuje prace z więcej niż sześćdziesięciu lat, więc każdy artysta może być przedstawiony tylko przez jedno lub dwa płótna, co najwyżej zaś cztery. O ile tylko było możliwe, starano się pokazać ewolucję każdego mistrza, aby widz mógł polubić pracę z różnych okresów jego twórczości. Naprzykład, obok «Portretu Emila Zoli», pożyczonego przez Luwr (1868) i «Martwej natury z rybami», znajduje się «Akt kobiecy» (kolekcja Rouart'a), który powinien podkreślić łączność Maneta z nowatorami. Dzieło z okresu dojrzałości Degasa «Dżokeje na treningu» uzupełnia współczesny Zoli «Portret wiolonczelisty Pilleta». Podobnie jest z Claude Monet'em reprezentowanym przez cztery pejzaże: płótno, które, jak powiadają, dało początek impresjonizmowi, pozatem widok na Tuilerie, Most w Argenteuil i Katedra w Rouen (ostatnie płótno pokazuje krańcowe następstwa teorii, która tak dalece zmienia wygląd rzeczywistości, że niemal całkowicie ją rozkłada). Jedna z najpiękniejszych «martwych natur», jakie namalował Cézanne, własność Luwru, «Portret kobiety», i grupa «Kąpiących się kobiet», pozwalają poznać geniusz konstrukcyjny malarza z Aix w trzech różnych epokach. Podobnie u Sisley'a i Renoir'a.

Wywierająca wielkie wrażenie seria portretów przypomina, że geniusz francuski celował zawsze w określaniu indywidualnego charakteru. Jest to łańcuch ciągnący się nieprzerwanie od Manet'a do Degas'a, Renoir'a, Toulouse-Lautrec'a, Edwarda Vuillard'a itd. Koniecznym było danie przeglądu wszelkiego rodzaju tematów, a więc aktu (od Manet'a do Modigliani'ego), krajobrazu (od Jongkind'a do Segonzac'a) czy martwej natury: «Ryby» Renoir'a odpowiadają «Rybom» Manet'a, «Kwiaty» Laprade'a Redon'owskim, «Jabłka» Bonnard'a «Jabłkom» Cézanne'a.

Nie zapominając z jakich krajów pochodzą, należało przyłączyć do naszej szkoły mistrzów, którzy w Paryżu pracowali biorąc udział ze swymi francuskimi przyjaciółmi w odkryciach, a nieraz i w nędzy. Czyż nie wzięto by nam za złe, gdybyśmy pominęli Jongkind'a, Mary Cassat, Modigliani'ego, Picasso'a, Soutine'a i czyż nie nas najbardziej zasmuca to, że nieprzewidziane okoliczności pozbawiły w ostatniej chwili wystawę obrazu Van Gogh'a?

Dla artystów żyjących zarezerwowano prawie tyle samo miejsca, co dla nieżyjących. Ale tutaj brak nam oddalenia. Tutaj będzie każdy wybór z konieczności arbitralny, ponieważ czynimy go w teraźniejszości niejasnej, która się zresztą stale zmienia. Jeśli dość łatwo jest porozumieć się co do dziesięciu lub dwunastu wielkich nazwisk, które się wybiły między rokiem 1890 a 1920 — Bonnard, Vuillard, Matisse, Rouault, Marquet, Picasso, Raoul Dufy, Braque, Segonzac, Vlaminck, André Derain, Othon Friesz — co do innych nie jest tak łatwo o jednomyślność. Ale czy nie lepiej potwierdzić wyborem swoje upodobania — ryzykując nawet popełnienie jakiejś niesprawiedliwości — niż popaść w zbytnie ustępstwa i chcieć pogodzić to, czego pogodzić się nieda.

W myśl tych zasad, wystawa warszawska stara się nie ominąć żadnego z kierunków sztuki, które się ścierają w każdej epoce. Zdrowie sztuki polega właśnie na tych walkach, które od dwóch wieków toczyły się głównie na ziemi francuskiej. Raz góruje wola i rozum, raz instynkt i uczucie. Czy każdy prawdziwy mistrz nie jest żyjącym konfliktem lub, ściślej biorąc, równowagą utrzymywaną w każdej chwili między przeciwieństwami?

Koniecznym było również pokazanie ruchu kubistycznego — nawet jeśli go ktoś uważa za herezję — gdyż ma on wielkie znaczenie historyczne: stanowił on nie tyle chęć ucieczki, jakiś skok poza rzeczywistość, ile rodzaj grobli koniecznej, aby powstrzymać wylew którego należało się obawiać. Ale ta grobla jest niebezpieczna, gdy staje się tamą i zasłania horyzont. Kubizm, jak każda teoria, zapędza w ślepą uliczkę mierne talenty. Dla wielkich był on, jak każdy przymus, bodźcem, często etapem.

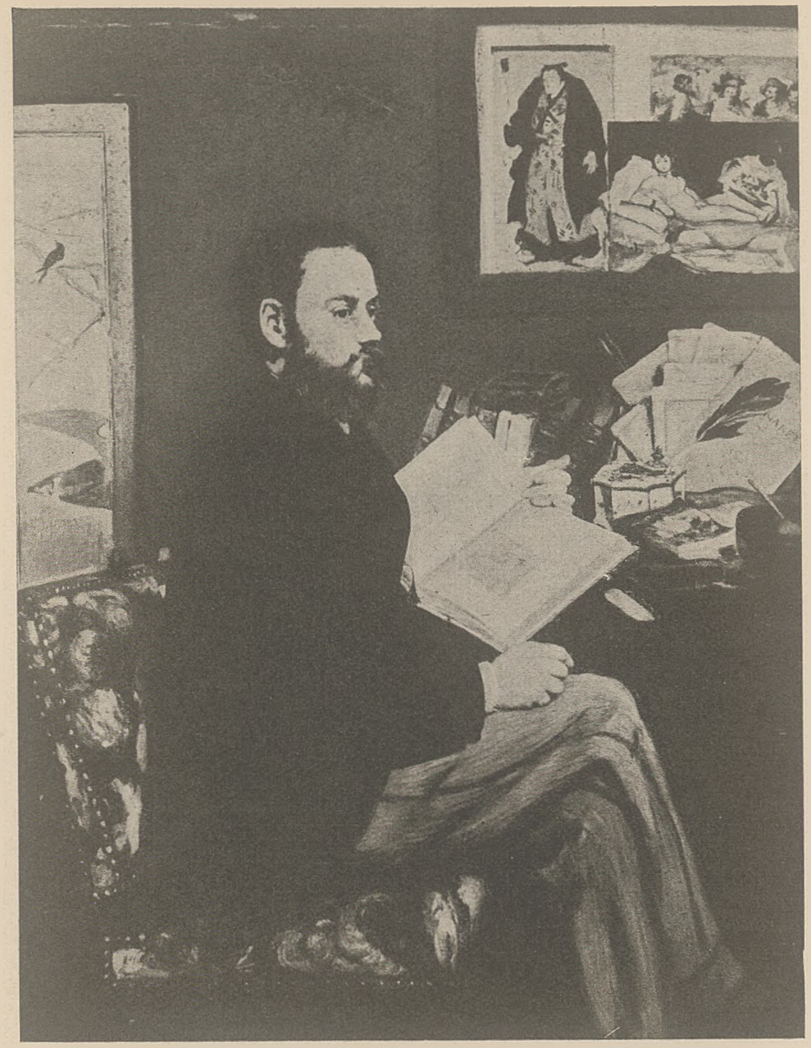
Zdaje się, jakgdyby malarstwo nowoczesne dążyło do uspokojenia, do większej skromności i niewinności, zmęczone wszelkiego rodzaju dyskusjami wśród których wzrosło. Nie wypierając się darów Cézanne'a odkrywa mistrzów mniej trudnych, którzy milszą drogą doszli do doskonałości. Corot objawia młodym swoją ewangelię. Radzi im, by nie grzeszyli zbytkiem pychy, by unikali umyślnej oryginalności, fałszywej naiwności, maniery i niejasnej krainy abstrakcji. Ostatecznie zwraca ich ku solidnej pracy, która nie jest wrogiem uczuciowości.

Zadaniem tej wystawy jest, by równocześnie pobudzała i umacniała. Publiczność i amator sztuki muszą wybierać między przeciwnymi sobie dążeniami. Z początku wahają się. Różnorodność temperamentów wzbudza zrazu niepokój. Ale wkrótce zaczynają wybierać: znaleźli swój punkt widzenia.

Wątpię czy możnaby w tej chwili znaleźć gdziekolwiek zbiór malarstwa, któryby zawierał tyle pozycji pewnych, któryby — mimo różnorodności w swoim składzie — stwarzał — dla radości ducha i oczu — tak jednolitą całość.

Claude Roger Marx

tłumaczyła *Joanna Świszczowska.*



E. MANET *PORTRET ZOLI*
(Z Wystawy Malarstwa Francuskiego w Muz. Narod. w Warszawie)



MAURICE UTRILLO *ULICA CHAPPE*
(Z Wystawy Malarstwa Francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie)

Wystawa Malarstwa Francuskiego w Muzeum Nar. w Warszawie

Podajemy nazwiska autorów i tytuły dzieł:

CASSAT MARIE (1845—1927)
1. Dziewczynka w ogrodzie (zbiory: *Durand-Ruel*).

CÉZANNE PAUL (1839—1906)
2. Martwa natura z jabłkami (zbiory Luwru)
3. Portret kobiecy (zbiory: *Marcel Kapferer*)
4. Kobiety w kąpieli (zbiory: *K. X. Roussel*).

CROSS HENRI EDOUARD (1856—1910)
5. Pejzaż południowy (zbiory: *Netter*).

DEGAS EDGAR (1834—1917)
6. Portret wiolonczelisty Pillet (Muzeum Luwru)
7. Dżokeje na treningu (zbiory: *Coudchaux*).

GAUGUIN PAUL (1848—1903)
8. Biały koń (Muzeum Luwru)
9. «*Bonjour Monsieur Gauguin*» (zbiory: *Paul Rosenberg*).

GUILLAUMIN ARMAND (1841—1926)
10. Galary (zbiory: *Georges Lang*).

JONGKIND JOHAN BARTHOLD (1819—1891)
11. Plaża (zbiory: *Claude Roger Marx*).

FRESNAYE ROGER DE LA (1885—1925)
12. Martwa natura z diabolo (zbiory: *Marcel Kapferer*).

LAPRADE PIERRE (ur. 1875)
13. Bukiet kwiatów (zbiory: *Georges Lang*).

LEPINE GEORGES
14. Wyspa Saint-Louis (zbiory: *Goujon Reinach*).

MANET EDOUARD (1832—1883)
15. Portret Zoli (Muzeum Luwru)
16. Martwa natura z rybami (zbiory: *dr Charpentier*)
17. Tors kobiecy (zbiory: *Ernest Rouart*).

MODIGLIANI AMEDEO (1884—1920)
18. Elwira (zbiory: *dr Sabouraud*)
19. Maryjka (zbiory: *dr Sabouraud*).

MONET CLAUDE (1840—1926)
20. Impresja (zbiory: *Donep de Monchy*)
21. Tuilerrie (zbiory: *Goujon-Reinach*)
22. Katedra w Rouen (zbiory: *Durand-Ruel*)
23. Most w Argenteuil (zbiory: *Durand-Ruel*).

MORISOT BERTHE (1840—1895)
24. Haft (zbiory: *Ernest Rouart*)
25. Dama z wachlarzem (zbiory: *Donop de Monchy*).

ODILON REDON (1840—1916)
26. Kwadryga (zbiory: *Petit Palais*)
27. Bukiet geranium (zbiory: *dr Sabouraud*).

PASCIN JULES (1885—1930)
28. Akt (zbiory: *Reichenbach*).

PISSARRO CAMILLE (1830—1903)
29. Barwy jesieni (zbiory: *Donop de Monchy*)
30. Kopaczka (zbiory: *Durand-Ruel*).

RENOIR AUGUSTE (1841—1919)
31. Portret dziecka (zbiory: *Val*)
32. Ryby (zbiory: *Marcel Kapferer*)
33. Akt leżący (zbiory: *Paul Rosenberg*).

SEURAT GEORGES PIERRE (1859—1891)
34. Port w Gravelines (zbiory: *Rolf de Maré*).

SIGNAC PAUL (1863—1935)
35. Wenecja (zbiory: *Claude Roger Marx*).

SISLEY ALFRED (1839—1893)
36. Śnieg w Louveciennes (zbiory: *Morhange*)
37. Most w Moret (zbiory: *Blum*)

TOULOUSE-LAUTREC HENRI DE (1864—1901).
38. Akt na tle wnętrza (Muzeum Luxembourg)
39. Jeanne Avril (zbiory: *Frantz-Jourdain*).

VALLOTON FELIX (1865—1925)
40. Kobieta w białej koszuli (zbiory: *Valloton*).

BERARD CHRISTIAN
41. Portret wicehrabiny de Noailles (zbiory: *Vicomtesse de Noailles*).

BONNARD PIERRE (ur. 1867)
42. Koszyk z owocami (zbiory: *dr Charpentier*)
43. Toaleta (zbiory: *Bernheim Jeune*).

BOUSSIGAULT JEAN LOUIS (ur. 1883)
44. Dziecko z jabłkiem (zbiory: *Monteux*).

BRAQUE GEORGES (ur. 1881)
45. Czerwone jabłka (zbiory: *Paul Rosenberg*)
46. Martwa natura (zbiory: *Paul Rosenberg*).

BRIANCHON MAURICE
47. Sztandary.
48. Kanapy.

CERIA EDMOND (ur. 1884)
49. Martwa natura (zbiory: *Dunoyer de Segonzac*).

DENIS MAURICE (ur. 1870)
50. Kobiety w kąpieli (zbiory: *J. Hessel*).

DERAIN ANDRÉ (ur. 1880)
51. Widok Saint-Maximin (Muzeum Luxembourg)
52. Portret młodego mężczyzny (zbiory: *Bignou*).

DUFRESNE CHARLES (ur. 1876)
53. Kobieta w rosyjskiej bluzie (zbiory: *Bourgeat*).

DUFY RAOUL (ur. 1877)
54. Kobieta z Martyniki (zbiory: *Bignou*)
55. Nicea (zbiory: *Henri Kapferer*).

DUNOYER DE SEGONZAC ANDRÉ (ur. 1884)
56. Pejzaż z Ile de France
57. Mieczyki (zbiory: *Marseille*).

FRIESZ OTHON (ur. 1879)
58. Zając (zbiory: *Paquereau*)
59. Zatoka.

GROMMAIRE MARCEL (ur. 1892)
60. Akt na balkonie (zbiory: *dr Girardin*).

HERVIEU-LOUISE
61. Pióra i muszle (zbiory: *Claude Roger-Marx*).

LEGER FERNAND (ur. 1881)
62. Kompozycja (zbiory: *Paul Rosenberg*).

LHOTE ANDRÉ (ur. 1885)
63. Trzy gracje
64. Wenecja.

LOTIRON ROBERT (ur. 1886)
65. Plac Zgody (zbiory: *Dunoyer de Segonzac*).

LURÇAT JEAN (ur. 1892)
66. Pejzaż (zbiory: *Bignou*).

MARQUET ALBERT (ur. 1875)
67. Kanał Beaucaire w Cette
68. Most Saint-Michel w Paryżu.

MASSON ANDRÉ (ur. 1896)
69. Martwa natura (zbiory: *Paul Rosenberg*).

MATISSE HENRI (ur. 1869)
70. Odaliska (zbiory: *Paul Rosenberg*)
71. Naga kobieta (zbiory: *Josse Bernheim*).

MOREAU LUC-ALBERT (ur. 1882)
72. Loża (zbiory: *Dunoyer de Segonzac*).

OUDOT ROLAND
73. Krzyż wśród drzew.

PICASSO PABLO (ur. 1881)
74. Kobieta z mandoliną (zbiory: *Paul Rosenberg*)
75. Otwarte okno (zbiory: *Paul Rosenberg*).

ROUAULT GEORGES (ur. 1871)
76. Sędziowie (zbiory: *Ambroise Vollard*)
77. Loża (zbiory: *Kaganovitsch*).

ROUSSEL K. XAVIER (ur. 1867)
78. Widok Etang-la-Ville (zbiory: *J. Hessel*).

SOUTINE CHAIM (ur. 1894)
79. Oskubany kogut (zbiory: *Reichenbach*).

UTRILLO MAURICE (ur. 1883)
80. Ulica Chappe (zbiory: *dr Sabouraud*)
81. Brama Saint Denis (zbiory: *Netter*).

VALADON SUZANNE (ur. 1867)
82. Martwa natura (zbiory: *Marcel Kapferer*)
83. Głowa kobiety (zbiory: *Netter*).

VAN DONGEN KEES (ur. 1877)
84. Restauracja *au Caire* (zbiory: *dr Roudinesco*)
85. Paddock w Deauville (zbiory: *dr Roudinesco*).

VLAMINCK MAURICE DE (ur. 1876)
86. Martwa natura z karczochami (zbiory: *dr Roudinesco*)
87. Śnieg (zbiory: *dr Roudinesco*).

VUILLARD EDOUARD (ur. 1867)
88. Portret pani Hessel (zbiory: *J. Hessel*)
89. Śniadanie w Vasouy (zbiory: *Bernheim Jeune*).

KSIĄŻKA O FELIKSIE JASIŃSKIM RYTOWNIKU

Za napisanie i wydanie książki o Jasińskim [1]) należy się p. Welliszowi gorąca wdzięczność ze strony tych wszystkich, którzy się sztuką interesują i którym leży na sercu sprawa inwentaryzacji polskiego wysiłku artystycznego.

Nasza tradycja plastyczna, to jakby worek, do którego wrzucano na oślep wszystko, ziarno i plewy — tak, jak gdyby chodziło właśnie o pomieszanie możliwie najdokładniejsze pojęć, o zupełne zaciemnienie widnokręgu i odwrócenie wszelkich wartości. Czas zerwać z fałszywą tradycją, a nawiązać ściślejszy niż dotąd kontakt z tym, co daliśmy pięknego i zdrowego. Do tej dobrej tradycji należy właśnie twórczość Feliksa Jasińskiego.

Urodzony w roku 1862 na Podlasiu, pierwsze lata dzieciństwa spędził Jasiński w Belgii, dokąd rodzice jego po powstaniu wyemigrowali. W roku 1871 przenosi się rodzina cała do Krakowa, by dać dzieciom wykształcenie polskie, w 1800 r. wracają wszyscy do Brukseli i tam uczy się Feliks rysunku i malarstwa w prywatnej szkole Van Alphen'a, a w dwa lata niespełna potem jest w Paryżu. Jadąc tam z zamiarem specjalizacji w medalierstwie, poświęca się Jasiński w zupełności grafice, idzie na praktykę do pracowni akwaforcisty Le Rat i tam poznaje malarza Feliksa Vallotton, z którym miała go łączyć serdeczna, dozgonna przyjaźń. Pierwszą wielką pracą Jasińskiego jest kopia akwafortowa portretu arcybiskupa Warham'a, Holbeina, płyta ta zapewniła mu duży rozgłos i stałą współpracę w jednym z pierwszych artystycznych wydawnictw francuskich, «Gazette des Beaux-Arts».

Rok 1893 jest datą niezmiernie ważną w życiu Jasińskiego, gdyż wtedy dostaje on od wydawcy angielskiego Tooth'a zamówienie na cały szereg kopii graficznych z dzieł Burne Jones'a, które równie, jak kopie z Botticellego (Narodziny Venus i Primavera) stanowią koronę jego twórczości interpretatorskiej i dają artyście sławę światową.

8 sierpnia 1901 roku umiera nagle w Ballancourt koło Paryża w wielkim zniechęceniu i rozterce ducha.

W twórczości Jasińskiego przegląda jakieś zagadkowe rozdwojenie, jakiś wewnętrzny zgrzyt. Artysta toczył walkę, która zakończyła się pozornym tylko tryumfem. Książka kończy się słowami: «Jeśli padł, to jak goniec spod Maratonu: przynosząc wieść o zwycięstwie». Tym czasem skłonni bylibyśmy twierdzić, że jeśli padł, to dlatego, że zwycięstwa n i e w i d z i a ł przed sobą. Biografia Jasińskiego nie ma dla nas tajemnic, ale zagadki dramatu wewnętrznego książka nie wyjaśnia, kluczem byłaby tu może korespondencja artysty, może świadectwa przyjaciół i znajomych. Wiemy, że łączyła go przyjaźń serdeczna z Vallotton'em i Le Rat, ale o naturze tej przyjaźni nie powiedziano nam nic, tak jak nie określono stosunku Jasińskiego do sztuki jego współczesnych, tak bogatej wówczas we Francji. Po latach niezrozumienia tryumfuje impresjonizm, Van Gogh zjawia się w Paryżu, Gauguin urządza tam swoje wystawy, a Jasiński kopiuje Bonnat'a, Delauney'a i Meissonier'a. Na to, czy myśl jego wylatuje poza tę malaturę, dowodu w książce nam nie podano. Wszelkie ślady kontaktu i współżycia ze środowiskiem malarskim byłyby dla nas niezmiernie cenne.

[1]) Leopold Wellisz: «Felix-Stanislas Jasiński. Graveur». Paris. Les Editions G. Van Oest. — Feliks Stanisław Jasiński. Rytownik. Napisali L. Wellisz i T. Cieślewski syn. Warszawa 1934 r.

P. Wellisz pisze, że Jasiński osiągnął to, o czym marzy każdy grafik-odtwórca, to jest stałą pracę dla wielkiego wydawcy i że «zbieżność usposobień twórcy i odtwórcy» powinna była dać mu spokój i zadowolenie, tym czasem właśnie wtedy rozwija się gwałtownie melancholia. Nie można powodów pogorszenia doszukiwać się tylko w obawach o przyszłość zanikającej grafiki odtwórczej i własny los materialny, sprawa jest napewno bardziej skomplikowana. Jeśli przyjmiemy tezę o zbieżności, jak wytłumaczyć przepaść, dzielącą jego twórczość oryginalną od reprodukcyjnej, nie można mówić o różnicy «pozornej» — to są dwa światy sobie nieprzyjazne, rozdwojenie jest tak uderzające, że tu chyba szukać należy rozwiązania zagadki. Zupełne zrozumienie i g ł ę b o k i e p r z e ż y c i e wzoru prowadzi do tworzenia dzieł najzupełniej osobistych, klasycznym przykładem jest tu Marc-Antonio Raimondi, doskonałość «imitacji» jest raczej dowodem przeciwnym. Jasiński musiał zdawać sobie sprawę z tego, że razem z całą swoją kolosalną umiejętnością techniczną znalazł się w sytuacji bez wyjścia po prostu dlatego, że doskonałość techniczna ma granice. Jasiński granicę owych możliwości osiągnąwszy, mógł albo się powtarzać, albo zejść z tej drogi. Wydaje się nam, że jego twórczość oryginalna, taka ciekawa, jest właśnie ucieczką od tego, co zaczynało go dławić, jest ucieczką od osiągniętego ideału. Artyście i to artyście godnemu tej nazwy, człowiekowi, który urodził się z misją wypowiedzenia siebie, nie może być dostatecznym pokarmem odtwórczość i to odtwórczość imitacyjna. Jasiński wziął się do drzeworytu nie dlatego, że fotografia mogła jego wielkie plansze wyrugować, ale, że nakaz wewnętrzny go do tego zmuszał. W drodze do twórczości oryginalnej gubi cały bagaż techniczny, całą umiejętność palcową, wszystkie zgrabności, jego dzieło osobiste zbliża się dziwnie do dzieła Van Gogh'a i malarzy z Pont-Aven. Jakże ciekawe byłoby wykrycie tajemnicy tego pokrewieństwa, trudno wprost uwierzyć w brak bezpośredniego zetknięcia.

Drugą część książki, traktującą o technice Jasińskiego, rozpoczyna p. Cieślewski syn wstępem ogólnym, w którym mówi między innymi: «obowiązkiem dzieła sztuki jest właśnie uniknąć zewnętrznego podobieństwa z naturą i tutaj rozpoczyna się zakres estetycznych wartości sztuki». Gdyby tak było rzeczywiście, trzebaby odrzucić jednego z największych malarzy wszystkich czasów Vermeer'a z Delft, kwestia podobieństwa czy niepodobieństwa z naturą jest kwestią dla sztuki zupełnie nieistotną. Omawiając twórczość Jasińskiego kopisty, p. Cieślewski twierdzi, że był on pionierem, prekursorem, twórcą nowego stylu; twierdzenie takie należałoby udowodnić, należałoby przede wszystkim określić ów styl osobisty, a tego Cieślewski nie uczynił. Takim określeniem nie jest uwaga, że «Jasiński odkrył w swej pracy nad «Primaverą coś, co nie da się określić konkretnie». Jeżeli to «coś» nie da się określić, to lepiej o tym nie wspominać. Nie wystarczającym także wydaje się nam zdanie, że wyobraźnia i rzetelność są źródłami nowego stylu. Przesadą jest mowa o «nawrocie» do Dürera i Mantegni. Jeśli wpływ pierwszego, ale tylko płyt, gdzie artysta «chował» kreskę, jest widoczny, o tyle wpływ Mantegni należałoby udowodnić.

Książka wydana niezmiernie starannie, opatrzona dużą ilością ilustracji i odbitek z oryginalnych płyt, wzbogaca bardzo wydatnie naszą literaturę artystyczną. Zbieracze i historycy sztuki znajdą w niej doskonale opracowany katalog dzieł odtwórczych i własnych Jasińskiego.

Jerzy Wolff

MONOGRAFIA O HENRYKU RODAKOWSKIM

We Lwowie wyszła w tym roku nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej bogata i poważnie opracowana monografia o Henryku Rodakowskim, pióra śp. Władysława Kozickiego. Książka jest bogato ilustrowana i posiada 131 rycin i 8 tablic całostronicowych, reprodukujących najważniejsze dzieła Henryka Rodakowskiego. Praca Kozickiego, bardzo szczegółowo i wyczerpująco przedstawiająca życie i działalność artystyczną Rodakowskiego, posiada duże wartości monograficzne. Epoka, stosunki, przedstawione przez autora, wprowadzają nas w ówczesny świat, w nastawienie myślowe i duchowe owego czasu. Jest w tym może trochę gawędziarstwa, trochę niepotrzebnych czasem szczegółów, odrywających uwagę czytelnika od zasadniczej linii książki. Dlatego nieraz w książce Kozickiego trzeba wyławiać drogę twórczości Rodakowskiego, który — niestety — tak późno doczekał się wyczerpującej pracy o swojej sztuce. Najciekawszą stroną książki jest stosunek autora do miejsca wyznaczanego Rodakowskiemu w historii naszego malarstwa. Widzimy z przedstawionego materiału, że Rodakowski w pierwszych momentach swojej kariery artystycznej ulegał wpływom romantyzmu. Świadczy o tym portret generała Dembińskiego, wystawiony i nagrodzony w roku 1852 w Paryżu, a przede wszystkim bardzo ciekawy i nieskończony obraz, zatytułowany «Wjazd Henryka Walezego przez Rondel w Krakowie» (repr. nr 17, str. 110), będący w zbiorach wnuka p. Henryka Woźniakowskiego w Widzowie. W obrazie tym jest tak wyraźny wpływ i koncepcja romantycznego malarstwa Eugeniusza Delacroix, że wprost dziwić się trzeba, jak nagle potem, ten sam człowiek potrafił budować wizję swojej sztuki na statycznych i spokojnych podstawach klasycznego monumentu. Rozpatrując działalność i stanowisko Rodakowskiego, trudno jest zgodzić się z autorem, że zasadniczym wykładnikiem twórczości jest u Rodakowskiego nie budowanie obrazu kolorem, ale budowanie linią, a koloryt i barwa są tylko podtrzymaniem linearnej koncepcji.

Malarz, który dał generała Dembińskiego, «Portret matki», «Portret ciotki artysty» (Babetta Singer, tabl. 4) wykazał niezbicie, że był świadomy możliwości i zadań plastyki i niepotrzebne mu są komentarze, podawane przez autora książki o wewnętrznej psychologicznej konstrukcji dzieła, albowiem wartość malarska tych prac mówi sama za siebie. Mimo tych pewnych zastrzeżeń czy polemicznego stanowiska w stosunku do poglądów autora na twórczość Rodakowskiego, czy plastykę w ogóle, trzeba być z dużym uznaniem dla wszystkich, którzy się przyczynili do ukazania się tej książki. Tak uboga w dzieła o sztuce literatura nasza wzbogaciła się o nowy poważny dokument.

Eugeniusz Geppert.

ŚP. FERDYNAND RUSZCZYC

W Bohdanowie, ziemi wileńskiej, zmarł w pierwszych dniach 1937 r. śp. Ferdynand Ruszczyc, były profesor Akademii Krakowskiej i dziekan Wydziału Sztuki przy Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie.

W młodszych latach, po ukończeniu petersburskiej Akademii, jako uczeń Kuindżego, wyjeżdża za granicę i po krótkim pobycie w Paryżu, Belgii i Niemczech, wraca do kraju i maluje swoje pierwsze obrazy, które zjednały mu rozgłos. Obrazami tymi są: «Ziemia», «Ballada», «Uchodźcy». W pracach tych przebijają się dwa kierunki: impresjonizm i symboliczno-nastrojowy neoromantyzm. W tym okresie malarstwo jego było pewnego rodzaju pobudką bojową i zjednywało artyście uznanie, zwłaszcza w młodszych kołach ówczesnej plastyki polskiej. Po śmierci Stanisławskiego obejmuje na krótko katedrę pejzażu w Akademii Krakowskiej. Ale ani poprzednia placówka w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1904), ani Krakowska Akademia (1907—1908), nie zatrzymują go długo. Wraca na Litwę, do swego rodzinnego Bohdanowa i już odtąd nie opuszcza swoich rodzinnych stron. Pracuje wtedy wyłącznie dla podniesienia kultury artystycznej swojej ziemi. Przyłączenie Wilna rozszerza zakres jego działalności, wtedy organizuje Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego i przez szereg lat jest jego dziekanem. Rozwija wtedy energiczną działalność na terenie Uniwersytetu i miasta, interesują go wszelkie dziedziny sztuki, stara się we wszystko wglądnąć, obejmując swoją pracą nawet tak drobne rzeczy, jak programy teatralne, znaczki pocztowe itp. Ze śmiercią Ruszczyca odszedł jeden z ostatnich reprezentantów modernizmu i secesji pierwszych lat XX wieku.

E. G.

ŚP. LEON WYCZÓŁKOWSKI

W styczniu b. r. umarł w Warszawie prof. Leon Wyczółkowski, warszawianin z pochodzenia, uczeń Gersona, «monachijczyk» ze szkoły Wagnera, wreszcie w Krakowie uczeń Matejki. Przeciwstawiając się obrazem «Maryna Mniszkówna», malowanym w r. 1877 nakazowi historycznej szkoły matejkowskiej, starał się zrazu wyjść z ciasnego kręgu szablonu i rutyny. Wyczółkowski ma wtedy 25 lat. Jest uczniem w Krakowie, w majsterszuli «mistrza Jana», przenosi w pejzaż kompozycję swoją, odrzuca akademicki sztafarz i wprowadza na płótno lekkie, jasne tony. W tym samym roku 1877 jest pierwszy raz w Paryżu, drugi w r. 1899.

Po wystawach impresjonistycznych młodych warszawskich malarzy: Podkowińskiego i Pankiewicza następuje także u Wyczółkowskiego okres pleneru i impresjonizmu, tzw. «ukraiński» najlepszy w jego twórczości. Maluje wtedy obrazy «Rybacy», «Orki na Ukrainie», «Kopanie buraków» (1893 r.), maluje dużo, z temperamentem i intuicją malarską. Pracami tymi zyskuje pewien rozgłos[1]. Przy reformie krakowskiej uczelni malarskiej w ostatnich latach XIX wieku zostaje powołany na jej profesora. Łatwiejszy i przystępniejszy, bardziej «tematowy» od Pankiewicza i Podkowińskiego, zyskuje uznanie i staje się dla szerokich kół inteligencji czołowym przedstawicielem polskiego impresjonizmu. Ale coraz częściej zjawiają się reminiscencje przeszłości, szkoły matejkowskiej, w nastrojowych obrazach, jak np. «Sarkofagi», które wprawdzie nie potwierdzają dotychczas przebytej drogi, lecz popularność jego szerzą. W późniejszych latach przejmuje się namiętnie japońszczyzną przez zetknięcie się ze zbieraczem japońskich drzeworytów, Feliksem Jasieńskim. Zdobycze i wiedza artystów japońskich, którą Wyczółkowski wprowadza w swoim malarstwie, tj. w akwarelach, pastelach (kwiaty, portrety Jasieńskiego w kimonie), a gdy przestaje malować, w litografii, w czarnobiałych wirtuozeriach, osnutych przeważnie na tle pejzażu polskiego, — daje jego pracom dużą lekkość i kolorowość.

Pod koniec życia już nie malował. Pracował jedynie w litografii. Nie wierzył wrażliwości swych oczu na kolor. Jest w tym wyrzeczeniu się koloru nie tylko uczciwość człowieka, ale i skromność i pokora artysty przed sztuką. Wyczółkowski był dwukrotnie profesorem. Raz w Krakowie w Akademii, skąd ustępuje po 10-letniej pracy w pierwszych latach XX w. Drugi raz w Warszawie, gdy po śmierci śp. Skoczylasa obejmuje katedrę grafiki Warszawskiej Uczelni. Entuzjastyczny i prosty charakter śp. Leona Wyczółkowskiego jednał mu wszędzie i zawsze szczerą sympatię i oddane serca, zwłaszcza wśród uczniów, których był prawdziwym opiekunem i przyjacielem.

To ostatnie powołanie Wyczółkowskiego na katedrę było jak gdyby wyrwaniem go na arenę publiczną, od której uciekł, wycofując się do zacisza wiejskiego. Wielbiciele talentu w uznaniu zasług Wyczółkowskiego, ofiarowali mu posiadłość w Poznańskim, Gościeradz, gdzie mieszkał ostatnie lata i gdzie zostały złożone na wieczny spoczynek prochy jego. Umarł — żegnany sympatią artystów i społeczeństwa. *E. G.*

ADAM CIOMPA

Otrzymujemy list p. inż. Ferdynanda Pietscha, z Komitetu Przyjaciół A. Ciompy, artysty malarza i literata, który zginął dwa lata temu na wycieczce tatrzańskiej, spadając z Łomnicy, — w którym to liście nas zawiadamia, że: wkrótce ukaże się książka, wydana staraniem przyjaciół Artysty pod tytułem: «Szkicownik Literacki Adama Ciompy».

Książka ta zawierać będzie szereg drobnych utworów literackich Adama Ciompy z lat 1927 i 1928.

Utwory, zawarte w tym «Szkicowniku», składają się z szeregu opisów zarówno z dziedziny przyrody, jak i rozmaitych dziedzin życia, schwytanych «na gorąco» przez obserwującego, z żywym zainteresowaniem wszelkie przejawy życia, Artystę.

Lata 1927 i 1928 są okresem przełomowym dla twórczości Adama Ciompy, zaczyna on bowiem w tym czasie coraz bardziej zwracać się ku literaturze. Następstwem tego zwrotu są wydane później przez autora utwory: powieść eksperymentalna pod tytułem «Duże litery», dramat sceniczny «Diogenes» oraz niedokończony utwór pod tytułem «Żółta ściana».

Utwory, zawarte w «Szkicowniku Literackim», są do pewnego stopnia dalszym ciągiem twórczości malarskiej Adama Ciompy przy zmianie środków wypowiedzenia się.

Do książki tej załączone będą ilustracje prac malarskich, które w łączności z pracami literackimi dają wyraz oryginalnej twórczości zmarłego Artysty.

Czernichów, dnia 14 lutego 1937 r.

Inż. Ferdynand Pietsch.

[1]) Po jego wystawie impresjonistycznej krytyka atakowała go może ostrzej jeszcze niż Podkowińskiego i Pankiewicza.

SALON MALARSKI 1937

W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI W WARSZAWIE

«SALON MALARSKI 1937». Dnia 5. II. 1937 otwarto w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie Salon Malarski 1937. W Salonie biorą udział tylko malarze zaproszeni przez komisarza Salonu, p. dra Mieczysława Tretera, wybranego przez Komisję Organizacyjną I. P. S-u. Wystawę inaugurował wiceprezes I. P. S-u prof. Kamiński, a otwarcia dokonał Wiceminister Oświaty, prof. Ujejski.

Wystawa obejmuje 112 malarzy wystawiających razem 162 prac.

Wystawcami są: Adwentowicz Lucjan, Appenzeller Stanisław, Arct Eugeniusz, Baake Bolesław, Bielska Leokadia, Blonder Sasza, Boraczok Seweryn, Borowski Wacław, Boruciński Michał, Borysowski Stanisław, Boznańska Olga, Butrymowicz Edward, Bylina Michał, Cybis Jan, Czajkowski Stanisław, Czapski Józef, Czyżewski Tytus, Dołżycki Leon, Dunikowski Xawery, Dutkiewicz Józef, Fedkowicz Jerzy, Feuerring Maksymilian, Frydysiak Bernard Tadeusz, Geppert Eugeniusz, Gerżabek Adam, Glinicki Zygmunt, Gotard Jan, Gotlib Henryk, Grabowski Stanisław, Hannytkiewicz Adam, Hiller Karol, Hryńkowski Jan, Hufnaglówna Gizela, Jaeschke Marian, Jamont Bronisław, Janowski Ludomir, Jarema Józef, Jarocki Władysław, Jaworski Henryk, Jędrzejewski Aleksander, Jełowicki Jerzy, Kanarek Eliasz, Karmański Jan, Kędzierski Apoloniusz, Koch Władysław, Kokoszko Edward, Kononowicz Zenon, Kossowski Adam, Kowarski Felicjan, Kramsztyk Roman, Krcha Emil, Krzyżanowska Michalina, Krzyżanowski Władysław, Kubicki Jeremi, Lam Władysław, Leonhard Witold, Litauer-Schneiderowa Mery, Łunkiewiczowa Maria Ewa, Mackiewicz Konstanty, Malczewski Rafał, Malicki Adam, Michalak Antoni, Niesiołowski Tymon, Obrębska Maria, Ożmin Józef, Palessa Wacław, Pankiewicz Józef, Pękalski Leonard, Łużański Stefan, Potworowski Tadeusz, Pronaszko Zbigniew, Pruszkowski Tadeusz, Radnicki Zygmunt, Rafałowski Aleksander, Roszkowska Teresa, Rouba Michał, Rudzka-Cybisowa Hanna, Rychtarski Adam, Rzepiński Czesław, Schinagel Emil, Schulz Mieczysław, Seidenbeutel Efroim, Seidenbeutel Menasze, Seydenmanowa Dorota, Siemiradzki Michał, Simon-Pietkiewiczowa Jadwiga, Słomczyński Konrad, Stapiński Władysław, Łada-Studnicka Krystyna, Studnicki Juliusz, Szczepański Stanisław, Szperber Józef, Ślendziński Ludomir, Taranczewski Wacław, Tomorowicz Kazimierz, Tyszkiewiczowa Teresa, Wąsowicz Wacław, Wdowiszewski Czesław, Wilczyńska Irena, Wilkanowicz Włodzimierz, Witkowski Kamil Romuald, Wodyński Jan, Wojciechowski Tadeusz, Wolff Jerzy, Zaboklicki Wacław, Zamoyski Jan, Zalewski Stanisław, Zawadowski Wacław, Zielenkiewicz Kazimierz, Zych Władysław, Żuławski Jacek, Żuławski Marek.



CZ. RZEPIŃSKI: ZUZANNA WŚRÓD STARCÓW
(Salon Malarski 1937 IPS)



ZYGMUNT RADNICKI *ULICA*
(Salon Malarski 1937 IPS)





SALON MALARSKI 1937
w IPSie

Wł. Lam — Kwiaty i owoce

Henryk Gotlib — Akt

Emil Krcha — Pejzaż z Krzemieńca

Wł. Wilkanowicz — Pejzaż







SALON MALARSKI 1937
w IPSie

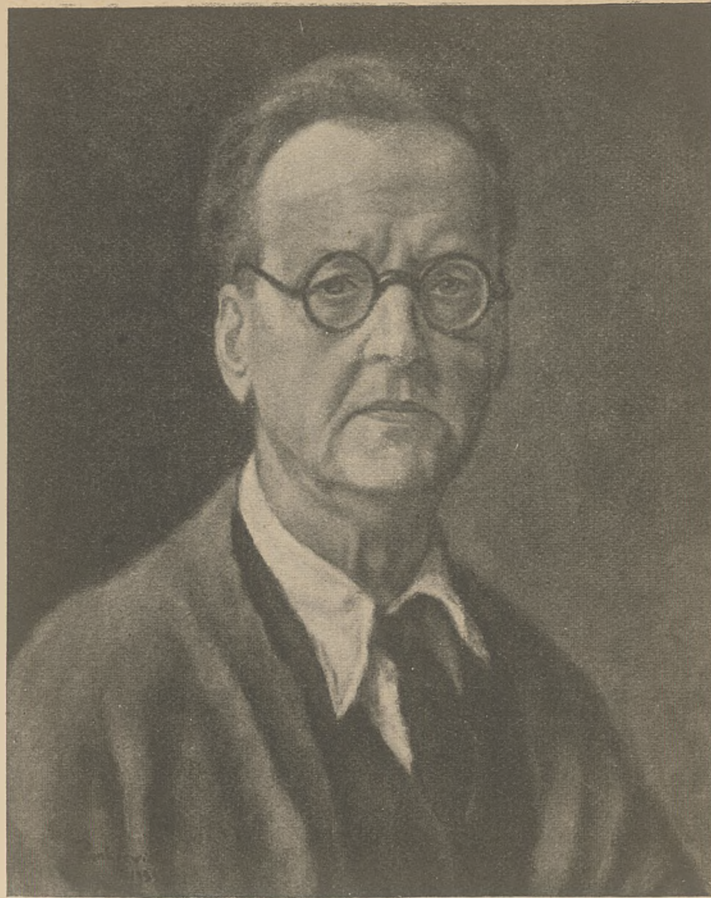
W. Wąsowicz — Lato

T. Wojciechowski — Pejzaż

J. Pankiewicz — Autoportret

Z. Pronaszko — Wnętrze









SALON MALARSKI 1937
w IPSie

Emil Schinagel — Wnętrze

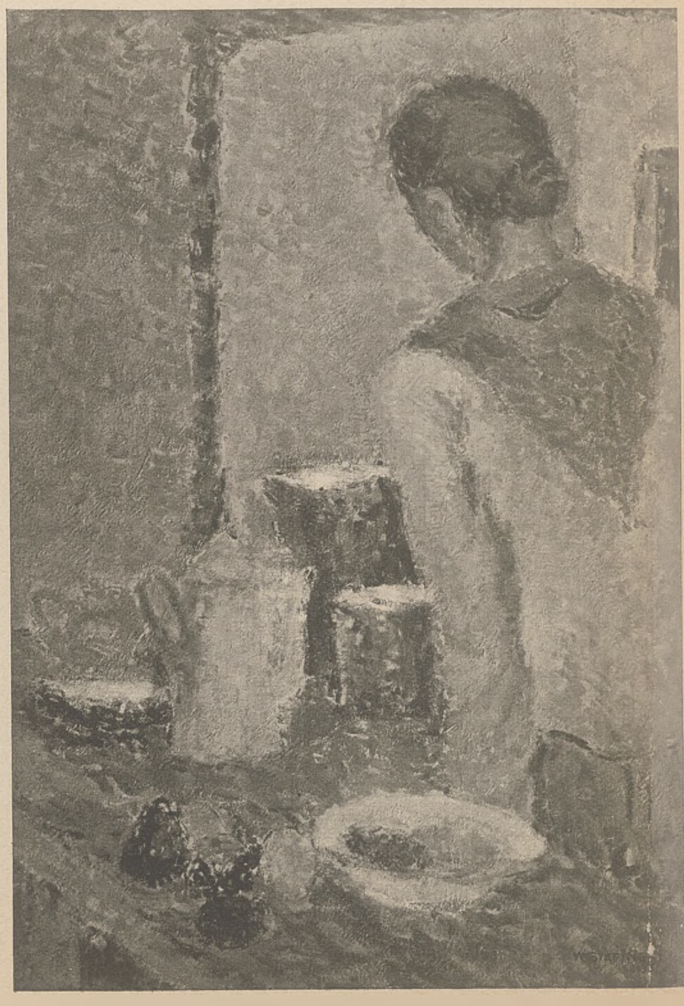
M. E. Łunkiewiczowa — Pejzaż z końmi

Jerzy Fedkowicz — Martwa natura

Wł. Stapiński — Kompozycja













SALON MALARSKI 1937
w IPSie

M. Feuerring — Martwa natura

A. Jędrzejewski — Hel

J. Simon-Pietkiewiczowa — Gospodarstwo

KRONIKA

KRONIKA KRAKOWSKA

KONKURS NA SALĘ KAWALERII NA WAWELU. W czerwcu 1936 r. odbyło się posiedzenie konkursowe na rozwiązanie wnętrza dekoracji plafonu i witrażów w Sali Kawalerii na Zamku Królewskim w Krakowie. Jury, składający się z członków Komitetu Wojskowego i artystów plastyków w osobach płk. płk. Piaseckiego, Karcza i Machalskiego, oraz pp. Tadeusza Pruszkowskiego, dra Adolfa Szyszko-Bohusza, dra Bogdana Tretera, dra St. Świerza-Zaleskiego i dra Tadeusza Cybulskiego, przyznało 3 nagrody czterem z nadesłanych projektów, a to I nagrodę Szczęsnemu Kowarskiemu i Janowi Sokołowskiemu, II nagrodę Eugeniuszowi Geppertowi, rozdzielając nagrodę III-cią między projekty pp. Zbigniewa Pronaszki, Czesława Rzepińskiego i Stefana Zbigniewicza.



E. GEPPERT, PROJEKT PLAFONU DO SALI KAWALERII NA WAWELU

KRONIKA ZWIĄZKU. Dnia 26. IV. 1936 r. odbyło się w Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej doroczne Walne Zebranie z następującym porządkiem dziennym: 1) Odczytanie protokołu z poprzedniego Walnego Zgromadzenia, 2) Sprawozdania: Sekretarza, Skarbnika, Komisji Kontrolującej, Komitetu Budowy Domu Plastyków, 3) Wybór nowego Wydziału, 4) Sprawy bieżące, 5) Wnioski.

Po załatwieniu normalnych bieżących spraw Walnego Zgromadzenia, przyjęciu sprawozdań i udzieleniu absolutorium ustępującemu Zarządowi, wybrano nowy, który na najbliższym posiedzeniu ukonstytuował się następująco: Prezes dr Adolf Szyszko-Bohusz, wiceprezesi: Kazimierz Mitera i Kazimierz Rutkowski, sekretarze: Stanisław Herstal i Jerzy Zygmunt Piwko, skarbnik: Zygmunt Milli, gospodarz: Stefan Zbigniewicz i dokooptowany drugi gospodarz: Stanisław Majchrzak. Dalsi członkowie Zarządu: Jan Cybis, Tadeusz Cybulski, Jerzy Fedkowicz, Eugeniusz Geppert, Henryk Gotlib i dokooptowani Hanna Krzetuska i Henryk Wiciński. Na miejsca opróżnione wskutek ustąpienia z Zarządu weszli zamiast K. Rutkowskiego na wiceprezesa E. Geppert; po śmierci śp. K. Mitery na wiceprezesa J. Fedkowicz. Po ustąpieniu I gospodarza S. Zbigniewicza objął jego funkcję drugi gospodarz St. Majchrzak, natomiast w miejsce H. Wicińskiego kooptowano Zygmunta Króla. Zlecone funkcje dla ulżenia pracy Wydziałowi objął kol. Adam Marczyński.

WYSTAWY ZWIĄZKOWE. W Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej znajduje się stale bieżąca wystawa, zmieniająca się co miesiąc. W wystawach tych brali udział poszczególni członkowie Związku, urządzając już to pojedyncze wystawy zbiorowe, już to wystawy mieszane, albo wystawy grup. Do zanotowania mamy zbiorową wystawę Zb. Pronaszki, ogólną wystawę Grupy Krakowskiej, Emila Schinagla, oraz w czasie trwania Dni Krakowa w lecie ub. r. wystawę prac artystek malarek, członków Związku.

IMPREZY. W sezonie ubiegłym dużą działalność wykazywał teatr eksperymentalny «Cricot». Do najciekawszych imprez należały «Żeński element» J. Jaremy, «Niemy kanarek» Ribemont-Dessaignes'a, opera buffo Pergolesi'ego «La Serva Padrona» przy współudziale Instytutu Muzycznego, «Żołnierz» z muzyką I. Strawińskiego, tekst Ramuza w tłum. Tuwima, «Karykatury» Zb. Pronaszki z tekstem L. Piwowara, oraz ostatnio wieczór zespołu literackiego «Tam-tam». Ponadto staraniem Komitetu Białego Krzyża w Krakowie urządzony został koncert, którego dochód przeznaczony był na cele wspomnianej instytucji. — W dziale odczytów wspomnimy o prelekcji Mariana Szyszko-Bohusza o «Sztuce dziecka».

W czasie trwania Dni Krakowa staraniem T-wa Propagandy Sztuk Pl. w Krakowie urządzono wystawę prac malarskich i rzeźbiarskich, ceramiki i sztuki ludowej, w wynajętym lokalu przy ul. Dunajewskiego 5. Bardzo ciekawą imprezą w czasie Dni Krakowa był urządzony staraniem Związku popularny dancing ludowy na wolnym powietrzu na pl. św. Ducha.

ŻYCIE ORGANIZACYJNE. Na terenie Gdyni powstał nowy Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków. Jest to już 6-ty Związek na terenie Polski. Prezesem tegoż Związku jest prof. Marian Szyszko-Bohusz. Siedziba Związku: Gdynia, ul. Śląska 20. *E. G.*

NOWE ZRZESZENIE artystyczne pod nazwą «Zrzeszenie Art. Plast. Prąd» powstało w bież. r. w łonie krak. Związku.

JUBILEUSZ MUZEUM CZARTORYSKICH. W roku ubiegłym obchodziło Muzeum XX. Czartoryskich przy ul. Pijarskiej w Krakowie 60-lecie swego istnienia. Zapoczątkowane w XVIII wieku w Puławach przez księżnę Izabelę z Flemingów Czartoryską i jej męża Adama, księcia generała Ziem Podolskich, uzupełniane przez długie lata z prawdziwym poświęceniem i dużym nakładem wysiłku i pracy, rozrosło się w pokaźne zbiory istniejącego dzisiaj Muzeum. Muzeum to przechodziło w ciągu lat bardzo ciężkie koleje. Powstało w momencie upadku państwowości Polski i było w chwili listopadowego powstania zagrożone kompletnym zniszczeniem i rozbiciem. Prawie cudem z pożaru i zniszczenia wojną uratowane, tułało się po kraju, a nawet częściowo za granicą, gdyż pewna część zbiorów była przewieziona do Francji do Hotelu Lambert i dopiero po długich latach, po uzyskaniu w Krakowie w dawnym gmachu arsenału stałego pomieszczenia, skoncentrowano w Krakowie rozrzucone części zbiorów. Dla plastyków Muzeum to ma duże znaczenie, albowiem jest jedną z tych rzadkich placówek na terenie Polski, gdzie można oglądać dobrą sztukę przeszłych wieków.

POLIPTYK ŚW. JANA JAŁMUŻNIKA W MUZEUM NARODOWYM. W sobotę 6. II. 1937 podpisany został na Ratuszu Krakowskim akt, mocą którego oo. augustianie oddają w depozyt na 99 lat Muzeum Narodowemu w Krakowie poliptyk, znajdujący się obecnie w kościele św. Katarzyny. Poliptyk, będący cennym i rzadkim zabytkiem malarstwa średniowiecznego, został ufundowany w r. 1504 przez marszałka koronnego Mikołaja z Brzezia Lanckorońskiego. Poliptyk, tzn. pięcioskrzydłowy ołtarz, przedstawia 15 scen z życia św. Jana Jałmużnika, oraz praktyk umartwiania się anachoretów.

KATOWICE. W Katowicach, stolicy Górnego Śląska, powstała bardzo ważna placówka kulturalno-artystyczna, której wpływ już dzisiaj daje się odczuć w sferach, interesujących się kulturą i sztuką. Placówką tą jest Wolna Szkoła Malarstwa im. Aleksandra Gierymskiego, otwarta 15. XI. 1936 przy ul. Kościuszki 26. Naukę malarstwa i rysunków prowadzą Józef Jarema i Czesław Rzepiński. *E. G.*



KAZIMIERZ RUTKOWSKI *HISZPANKI*
(z Wystawy w Domu Plastyków w Krakowie)

KRONIKA POZNAŃSKA

W kronice zeszłego numeru «Głosu Plastyków» wspomniano o otwarciu «Salonu 35» w Poznaniu przy pl. Wolności 4. Przypomnieć należy, że jest on siedzibą «Towarzystwa Współpracy Kulturalnej», które posiada szereg sekcji: naukową, którą kieruje profesor Uniwersytetu Poznańskiego dr Florian Znaniecki, prezes Towarzystwa; sekcję literacką z kierownikiem drem Konstantym Troczyńskim, i plastyczną, w ramach której Wacław Taranczewski urządza wystawy w powyżej wymienionym «Salonie 35».

W ubiegłym sezonie odbyły się następujące imprezy, organizowane przez Zarząd Towarzystwa: kilka odczytów, między innymi prof. dra Floriana Znanieckiego pt. «Nauka polska a życie polskie», Jana Ulatowskiego pt. «Artysta jako ideolog», Karola Irzykowskiego «Z zagadnień charakterologii», dra K. Troczyńskiego «Krytyka „Zmór" Zegadłowicza». Sekcja plastyczna urządziła szereg ciekawych wystaw, inaugurując otwarcie «Salonu 35» w listopadzie 1935 r. wystawą Józefa Czapskiego i Stanisława Szczepańskiego z Warszawy. Otwarcie nowej placówki kulturalnej w Poznaniu, samodzielnie kierowanej przez artystów, zjednało jej inicjatorom sympatię całej inteligencji Poznania.

Kolejno nastąpiły po sobie wystawy następujące: Zbiorowa wystawa Adama Hanytkiewicza z Poznania, który po dłuższym pobycie w Paryżu po raz pierwszy pokazał zbiór swoich prac, począwszy od najdawniejszych.

W styczniu 1936 r. ujrzał Poznań lwią część dorobku artystycznego Tytusa Czyżewskiego. Obok kilku płócien dawniejszych z okresu formizmu i obrazów sur-realistycznych, pokazał nam Czyżewski prace najciekawsze z ostatnich lat, wypożyczone ze Zbiorów Państwowych i prywatnych.

T. Czyżewski od szeregu lat wystawiał w Poznaniu prawie każdego roku, to też teren, niechętny dla objawów sztuki nowoczesnej — był jednak dostatecznie przygotowany na ten ciekawy pokaz dorobku malarskiego tego wybitnego malarza współczesnego. Entuzjazm dla sztuki Czyżewskiego udzielił się nawet tym, którzy po raz pierwszy jego prace zobaczyli i ubiegali się w wielu wypadkach równocześnie o prawo nabycia tego samego obrazu.

Następną, równie przychylnie przyjętą przez publiczność, była w lutym 1936 r. wystawa pośmiertna śp. Karola Larischa. Około 45 prac olejnych, przeważnie ostatnich tego przedwcześnie zmarłego artysty wzbudziło wielkie zainteresowanie.

Dalej w marcu wystawił około 40 obrazów Leon Dołżycki — portrety, pejzaże, kompozycje, które powstały na temat obserwowanych scen z życia pracujących robotników, zajętych wierceniem. Obrazy Dołżyckiego cechuje swobodna technika i jasność gam kolorystycznych.

W kwietniu zapełniły «Salon 35» prace Zrzeszenia Art. «Zwornik» z Krakowa. Nie wszyscy członkowie «Zwornika» wzięli w niej udział. Przeważały obrazy Czesława Rzepińskiego.

Miesiąc maj przyniósł wystawę Jana Spychalskiego, artysty-samouka, około 50 obrazów olejnych, ciekawych w technice, pięknych i trafnych w kolorze, naiwnych w rysunku.

Wystawą rysunków i akwarel Związku Zawodowego Polskich Artystów z Warszawy zamknięto sezon wystawowy dnia 10 lipca 1936 r.

Nowy rok programowy rozpoczęto otwarciem wystawy Związku Z. P. A. P. w Poznaniu, uzupełnionej pracami kilku gości Związku warszawskiego: Tytusa Czyżewskiego, Hipolita Polańskiego, Kazimierza Tomorowicza i Władysława Roguskiego.

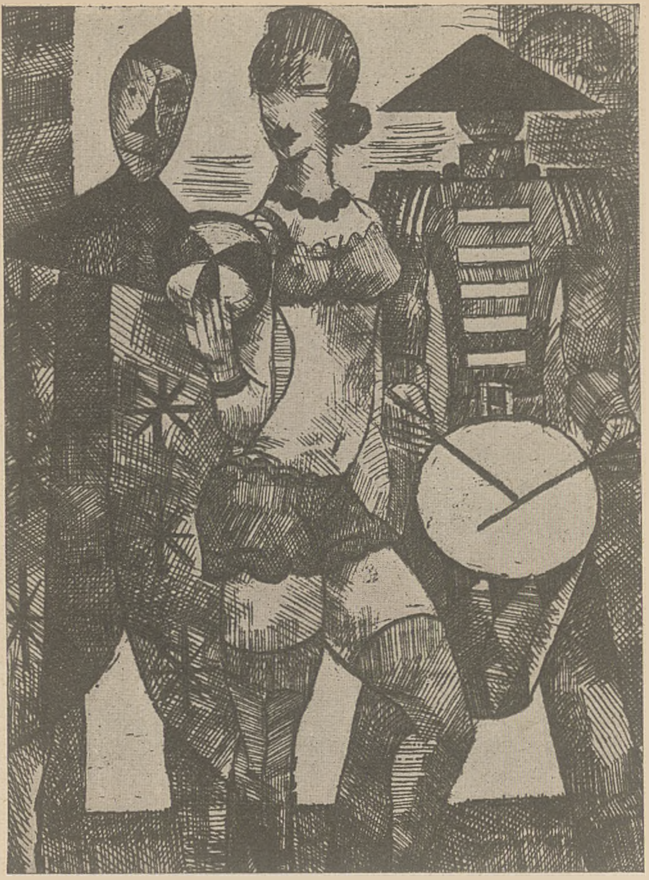
W niedzielę 15 października nastąpiło otwarcie wystawy obrazów i rysunków Wacława Taranczewskiego. Katalog wystawy tej został zaopatrzony groteskowym wstępem, napisanym przez dra K. Troczyńskiego i wywołał nieporozumienia wśród zwiedzających, a nawet u niektórych krytyków, którzy, biorąc dosłownie pewne zdania, polemizowali z autorem wstępu w ramach swych recenzji.

W sekcji literackiej odbyły się 2 wieczory: odczyt dra K. Troczyńskiego «Bezdroża współczesnego teatru» i wieczór poezji Wojciecha Bąka.

W październiku urządzono wielką wystawę obrazów, mebli i kwiatów pod nazwą: «Sztuka, kwiaty, wnętrze» w salach Targów Poznańskich. Wystawę zainicjowała i zorganizowała grupa artystów wielkopolskich «Plastyka». Udział wzięły Zrzeszenia: «Plastyka», Związek Z. P. A. P. w Poznaniu, wszyscy niezrzeszeni artyści Poznania i «Ład» z Warszawy. Dochód ze wstępów i 10% od sprzedaży eksponatów przeznaczono na bezrobotnych. Poziom wystawy był bardzo nierówny. Otwarcia dokonał Pan Prezydent Rzeczypospolitej Polskiej Ignacy Mościcki. *T.*



S. BLONDER *PERON*
(z Wystawy w Domu Plastyków w Krakowie)



M. GROMMAIRE *„PARADA"*
(Z Wystawy Grafiki Francuskiej w IPSie)

KRONIKA WARSZAWSKA

INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI.

Styczeń 1936: Salon Art. Plastyków Związków Zawodowych. Prac malarskich 211, graficznych 12, rzeźb 20.
Luty: «Szkoła hafciarska», hafty projektowane przez art. malarki i wykonane w pracowniach Zaw. Szkół Żeńskich.
Wystawa grupy «Ład» — sztuka wnętrza.
Marzec: Salon Plastyków «Bloku». Prac malarskich 100, graficznych i rys. 57, rzeźb 25, tkanin 10.
Kwiecień: Wystawa Sztuki Duńskiej. Prac malarskich 68, rzeźbiarskich 31, graficznych 121.
Kwiecień-maj: Wystawa «Sport w sztuce». Prac malarskich 79, graficznych i rys. 25, grafika użytkowa 2 eksp., tkaniny 2, rzeźb 28, projekt architektoniczny 1
21 maja—29 maja: Wystawa dekoracji stołów.
Czerwiec: Wystawa prac Stan. Szukalskiego — 164 prace rysunkowe i 45 rzeźb i prac członków «Szczepu Rogate Serce» 287 eksp.
Wystawa prac K. Łada-Studnickiej 7 prac (olej i gwasz) i J. Studnickiego 31 prac (olej i gwasz).
Wystawa prac Wł. Jahla i wystawa litografii Strixnera.
Lipiec-wrzesień: Malarstwo warszawskie pierwszej poł. XIX wieku. 173 eksponaty (olej, gwasz, miniatury). Wystawa bardzo ciekawa.
Październik: Wystawa prac L. Janowskiego, K. Mackiewicza, W. Zawadowskiego, rzeźby J. Szczepkowskiego, grafiki Mrożewskiego i L. Tyrowicza.
Wystawa prac T. Makowskiego, 27 prac (olej), pierwsza bodaj w Polsce większa wystawa tego doskonałego malarza.
Październik-listopad: Stow. «Szkoła Warszawska» 51 prac (olej, past., temp.).
«Grupa Czwarta» 47 prac (olej, tempera).
Wystawa prac St. Grabowskiego 26 prac (tempera) i A. Żywa 21 prac (olej, past., akw., gwasz).
Listopad: H. Jasińska 21 prac (gwasze).
Listopad-grudzień: Wystawa prac Wł. Lama, 26 prac olejnych.
Wystawa prac W. Leonharda, 37 prac olejnych.
Wystawa grafiki Wł. Jahla, 31 prac.
Wystawa rzeźb A. Zamoyskiego, 17 rzeźb.
Wystawa grafików francuskich: Dubreuil, Frelaut, Goerg, Grommaire, Laboureur, 85 eksponatów.
Wystawa drzeworytów i rys. T. Kulisiewicza. 58 drzew. i 41 rysunków.
Grudzień-styczeń: II międzynarodowa wystawa drzeworytów. Reprezentowane były 23 państwa 593 pracami.

SALON GARLIŃSKIEGO.

Wystawa zbiorowa prac N. Korzenia. Listopad 1936 roku. 33 prace olejne i akwarele.

SALON H. KOTERBY.

Styczeń: Wystawa prac olejnych Wiesława Poznańskiego i Mieczysława Lurczyńskiego.
Marzec: Wystawa prac W. Braunera.
Kwiecień: Wystawa prac graficznych Bielskiej i rysunków J. Sokołowskiego.
Maj: Wystawa prac akwarelowych Lisowskiego.
Wrzesień: Wystawa prac W. Wilkanowicza (gwasze) i Jana Wodyńskiego (akwarele).
Październik: Wystawa prac braci Seidenbeutlów (olej i rysunki).
Listopad: Wystawa prac malarskich A. Frydmana.
Styczeń 1937: Wystawa prac malarskich Teresy Tyszkiewiczowej.

ZACHĘTA.

Styczeń: Wystawa portretów Marszałka Piłsudskiego (olej, rys., rzeźba i grafika) 51 prac.
Wystawa jubileuszowa St. Śliwińskiego (akwar.) 61 prac.
Pierwsza wystawa zespołu grafików «Czerń i biel» (litogr., drzew., suchoryty) 82 prace.
Kolekcja prac H. Szczyglińskiego (olej) 25 prac.
Kolekcja prac K. Wróblewskiego (olej) 11 prac.
Kolekcja prac B. Zinserlinga (akw.) 9 prac.
Wystawa ogólna. 57 prac (olej, akw., temp.).
Luty: Wystawa cyklu «Quo vadis» Jana Styki (ol. i rys.) 32 prace, Tadeusza Styki (ol. i rys.) 43 prace, Adama Styki (olej) 35 prac.
Kolekcja prac St. Czajkowskiego (olej) 22 prace.
Wystawa ogólna. 40 prac (ol., temp., gwasz, akw., rzeźba).
Kwiecień: Wystawa Sztuki Łotewskiej, 122 prace (ol., akw., rys., graf. i rzeźba).
Wystawa zbiorowa Marii Krzyżanowskiej. 59 prac (olej).
Wystawa «Zwierzęta w sztuce». 73 prace (ol., akw., rys., graf., rzeźba).



LUDOMIR JANOWSKI *MARTWA NATUR[A]*
(Z Wystawy Zbiorowej w IPSie)

Kwiecień-maj: «Warszawa w obrazach». Dział retrospektywny: m. inn. Canaletto, Gierymscy, Pęczarski, Vogel, Zaleski. 61 prac (ol., akw., rys., grafika).

Dział współczesny: 179 prac (ol., akw., gwasz, rys., graf.).

Wystawa zbiorowa St. Pękalskiego. 20 prac (olej).

Kolekcja prac W. Nałęcza 10 prac (olej) i rzeźby W. Płońskiego 7 eksp.

Maj-czerwiec: Wystawa «Grupy dziesięciu» z Krakowa 53 prac (olej, akw., past.).

Wystawa «Koła Marynistów polskich» 62 prace (olej, temp., akw., grafika).

Kolekcja prac B. Iwanowskiego 12 prac (olej) i J. Kidonia 8 pr. (olej).

Kolekcja prac M. Dobrowolskiego 8 pr. (past., olej) i T. Nartowskiego 19 pr. (akw.).

Wystawa ogólna 60 prac (ol., akw., past., grafika).

Czerwiec-sierpień: Wystawa prac Wojciecha Kossaka 173 prac (olej, akw.).

Wrzesień: Wystawa prac J. Gumowskiego 65 prac (olej, akw.).

Wystawa prac B. Barbackiego 32 prac (olej).

Wystawa prac J. Jasińskiego 13 prac (rzeźba).

Wystawa prac A. Suchanka 32 prace (olej., past., gwasz).

«Plastycy Bydgoscy» 38 prac (ol., akw., grafika, rzeźba).

Kolekcja prac Marii Dunin 70 prac (grafika).

Kolekcja prac Z. Dunina 56 prac (rys., grafika).

Kolekcja prac K. Wiszniewskiego 8 prac (grafika).

Wystawa jubil. prac J. Broniewskiej 82 prace (rzeźba).

Wystawa prac W. Bartoszewicza 46 prac (olej).

Wystawa prac Cz. Kuryatto 36 pr. (ol., temp., past.).

Wystawa prac M. Kratochvila 37 pr. (ol., rys).

Kolekcja prac M. Trzebińskiego 15 prac (akw.).

Wystawa ogólna 44 pr. (ol., akw.).

Listopad: Wystawa prac Fr. Kostrzewskiego 138 prac (ol., akw., rys.).

Wystawa prac St. Norblina 23 prace (olej, akw.).

Kolekcja prac A. Czarnowskiej 15 prac (olej).

Kolekcja prac Pii Górskiej 19 prac (olej) i Z. Dziurzyńskiej-Rosińskiej 15 prac (olej).

Grudzień: Salon 1936. Prac malarskich 175, rzeźb 16, prac graficznych 16 i z działu zdobnictwa 6 eksponatów.

W.

KRONIKA LWOWSKA

Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków urządza w lokalu własnym przy ul. Dzieduszyckich 1, I p. (Gmach Muzeum Przemysłu Artystycznego) stałe wystawy, zmieniając je każdego miesiąca.

W roku 1936 odbyły się następujące wystawy: w styczniu 1936 urządzono wespół z Instytutem Propagandy Sztuki w Warszawie wystawę grafików zrzeszonych w «Rycie». W lutym wystawiał Emil Krcha (Z. Z. A. P. Kraków) oraz Witold Maciej Mars (Z. Z. A. P. Lwów). W miesiącu marcu urządził Lwowski Zawodowy Związek Artystów Plastyków zbiorową wystawę prac Stanisława Kramarczyka (Z. Z. A. P. Lwów), w kwietniu Tytusa Czyżewskiego (Z. Z. A. P. Warszawa). W czerwcu wystawiali członkowie Lwowskiego Zawodowego Związku Włodzimierz Hawryluk, Światosław Hordyński i Henryk Krzyżanowski. Po przerwie feryjnej rozpoczęto nowy sezon pokazem prac art. mal. Hansa Breustedta z Weimaru. Na wystawę następną złożyły się prace art. rzeźb. Magdaleny Gross (Zaw. Związek Art. Rzeźb. Warszawa), art. mal. Henryka Selzera (Z. Z. A. P. Lwów), oraz art. grafika Ludwika Tyrowicza (Z. Z. A. P. Lwów). W listopadzie ub. r. wystawiali Stefania Juer-Drettlerowa (Z. Z. A. P. Kraków) grafiki, Antonina Richterówna, Eustachy Wasilkowski i Emilia Wyszatycka (wszyscy Z. Z. A. P. Lwów) obrazy olejne. Październik przeznaczony był na zbiorową wystawę Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków w Łodzi, listopad dla Stanisława Osostowicza (Z. Z. A. P. Lwów) i Leopolda Lewickiego (Z. Z. A. P. Kraków).

Na skutek starań Lwowskiego Zawodowego Związku Art. Plastyków przesłał Instytut Propagandy Sztuki Salon Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastów z Warszawy. Wystawę tę pomieszczono w miesiącu maju ub. r. w salach Pałacu Biesiadeckich, a protektorat nad nią objął Prezydent m. Lwowa doc. dr Stanisław Ostrowski. Wystawa ta, ciesząca się dużym powodzeniem, została wbrew intencjom Związku przedwcześnie zamknięta, a eksponaty delożowane przez zarządzającego Gmachem.

Celem zbliżenia publiczności do zagadnień współczesnej twórczości oraz nawiązania bezpośredniego kontaktu z artystą, zainicjował Lwowski Zaw. Związek Artystów Plastyków szereg prelekcji, które odbywają się prawie każdej niedzieli podczas bieżących wystaw. Prelekcje, dotyczące ich twórczości czy ogólnych zagadnień artystycznych, wygłosili dotąd m. i. Magdalena Gross, Stanisław Kramarczyk, Ludwik Turowicz, Stanisław Osostowicz, Eustachy Wasilkowski i inni.

Członkowie L. Z. Z. A. P. wzięli udział w wystawie Związków w Malmö w Szwecji, której komisarzem z ramienia L. Z. Z. A. P. został wybrany art. mal. Witold Mars.

Rozgłośnia Polskiego Radia nadała w roku ub. i bieżącym szereg audycji, w których art. mal. Ludwik Lille omawiał aktualne zagadnienia z zakresu plastyki.

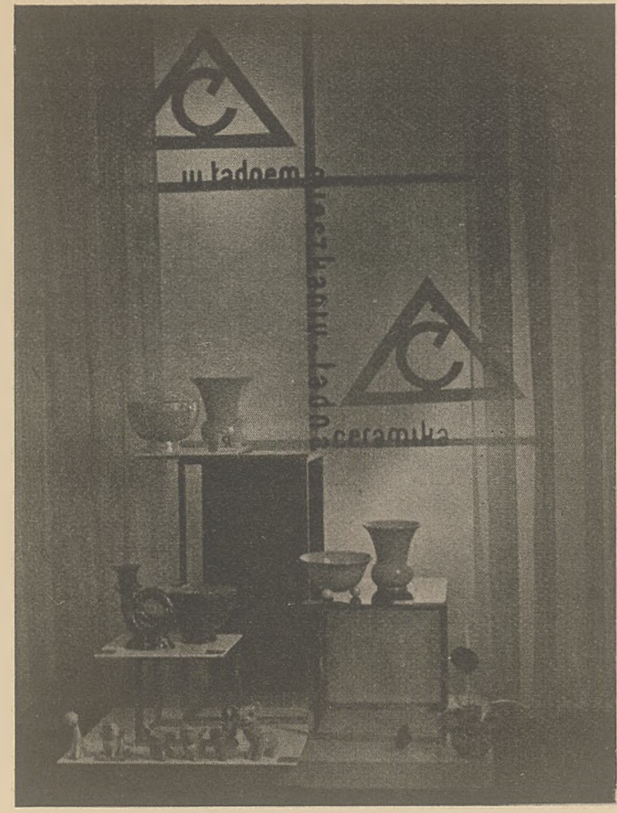
«Anum» — Asocjacja niezależnych plastyków ukraińskich — urządziła w miesiącu grudniu ub. r. wystawę prac swoich członków w salach Muzeum im. Szewczenki.

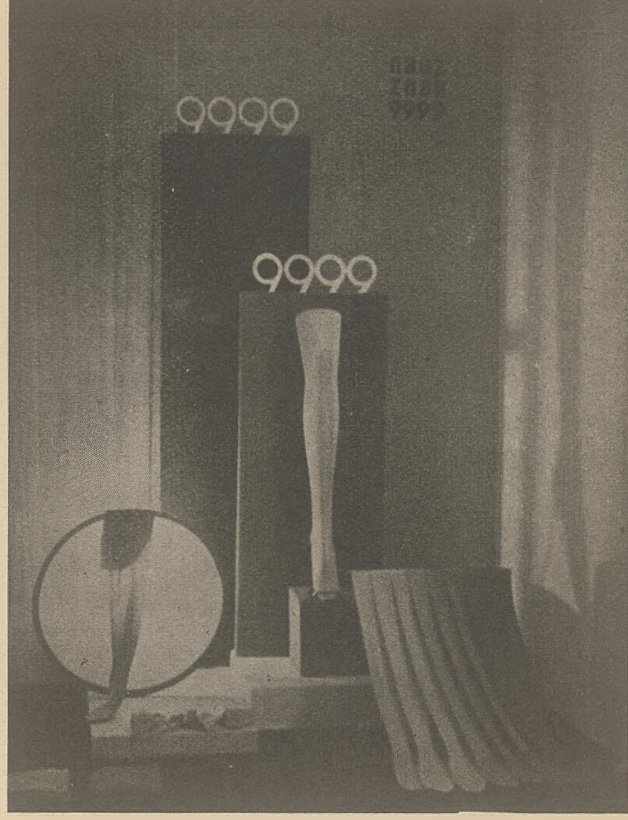
W konkursie na projekt pomnika Marszałka Piłsudskiego we Lwowie, który został rozstrzygnięty w kwietniu 1936 r. otrzymali IV nagrodę członkowie L. Z. Z. A. P. Karol Kocimski, Marian Wnuk i Tadeusz Wojciechowski.



ST. OSOSTOWICZ
NIEDZIELA

(Z Wystaw Lwowskich)





Z DZIAŁALNOŚCI ŚLĄSKIEGO INSTYTUTU RZEMIEŚLNICZO-PRZEMYSŁOWEGO W KATOWICACH

Redakcja «Głosu Plastyków», mając na celu objęcie zasięgiem pisma wszelkich dziedzin plastyki, wprowadza dział plastyki użytkowej.

Na wstępie tych naszych poczynań z przyjemnością notujemy pożyteczną działalność dla kultury Górnego Śląska, «Śląskiego Instytutu Rzemieślniczo-Przemysłowego».

Instytucja ta, dzięki żywej i właściwej inicjatywie wpływa silnie oraz dodatnio na kształtowanie życia tam, gdzie jej naturalna ingerencja sięga.

I tak z inicjatywy Śląskiego Instytutu istnieją od roku «Kursy Urządzania Wystaw Sklepowych».

Jak dodatnie są rezultaty takiego 6-tygodniowego kursu dla subiektów sklepowych, wystarczy rzucić okiem na prace tu reprodukowane, aby przekonać się, ile zyskuje estetyka miasta przez inicjatywę odpowiednio powziętą i ujętą. Wystawy tu są komponowane przez uczniów wspomnianych kursów. Ten wysoki poziom, osiągnięty w tak krótkim czasie, zawdzięcza się kierownikowi artystycznemu kursów, oraz doskonałemu wyposażeniu technicznemu, które istnieje dzięki staraniom Dyrekcji Instytutu. Uczniowie posiadają np. 12 sztucznych okien wystawowych dla kompozycji praktycznej, potrzebne materiały, stanowiące elementy tego rodzaju kompozycji itp. Po krótce poznają liternictwo, projektowanie, podstawowe zasady kolorystyki i podstawowe wiadomości z grafiki użytkowej.

Doskonale zaopatrzona biblioteka obfituje w czasopisma z odpowiednich dziedzin i tym przyczynia się do szybkiego rozwoju uczniów. Kierownikiem artystycznym jest Józef Mroszczak art.-grafik, o którego głębokim wykształceniu oraz zdolnościach pedagogicznych najlepiej mówią prace jego uczniów, tu reprodukowane.

Czesław Rzepiński.

Nakład i wydawnictwo Związku Zawod. Polskich Artystów Plastyków w Krakowie — Redaktor odpowiedzialny Eug. Geppert
Klisze «Fotocynk» (wł. Fr. Florkiewicz) — Druk W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie

ORGAN ZWIĄZKÓW ZAWODOWYCH POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW W GDYNI, KRAKOWIE, LWOWIE, ŁODZI, POZNANIU I WARSZAWIE

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ART. PLASTYKÓW W KRAKOWIE

CENA 3·50 ZŁ